

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη

Μεταπτυχιακή διατριβή



Σύγχρονοι καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης
(artist-run spaces): κυπριακό φαινόμενο.
Περιπτωσιολογική μελέτη κολεκτίβας «Νεοτερισμοί
Τουμάζου» και non-profit artist-run space «ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ»

Μιχάλης Χαραλάμπους

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Δρ. Έφη Κυπριανίδου

Απρίλιος 2019

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Πολιτιστική και Κοινωνική Ανάπτυξη

Μεταπτυχιακή διατριβή

Σύγχρονοι καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης
(artist-run spaces): κυπριακό φαινόμενο.
Περιπτωσιολογική μελέτη κολεκτίβας «Νεοτερισμοί
Τουμάζου» και non-profit artist-run space «ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ»

Μιχάλης Χαραλάμπους

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Δρ. Έφη Κυπριανίδου

Η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στην Πολιτιστική Πολιτική και Ανάπτυξη από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Απρίλιος 2019

Περίληψη

Τα **artist-run spaces** αποτελούν σήμερα ένα αναπόσπαστο κομμάτι του πολιτιστικού τοπίου, τόσο διεθνώς όσο και στην Κύπρο. Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται έντονα η άνθηση αρκετών ανεξάρτητων καλλιτεχνικών χώρων στη Λευκωσία. Με αφορμή το γεγονός αυτό η πτυχιακή διατριβή θα διερευνήσει ζητήματα, τα οποία δεν έχουν συζητηθεί στην ελληνόφωνη βιβλιογραφία, όπως η επίδραση των artist-run spaces στις κοινότητες και στους καλλιτέχνες.

Πιο συγκεκριμένα, θα ασχοληθεί με χώρους που δημιουργήθηκαν τα τελευταία χρόνια στην Κύπρο αλλά και παραδείγματα από την διεθνή εμπειρία. Αποσκοπεί στην εξέταση των πλεονεκτημάτων των οργανισμών αυτών, καθώς και άλλων προβληματισμών που αφορούν τη μακροπρόθεσμη βιωσιμότητά τους. Αρχικά, θα εξεταστεί ο τρόπος δημιουργίας τους, αλλά και τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη λειτουργία και την οργάνωσή τους, μέσα από προσωπικές συνεντεύξεις καλλιτεχνών που διαχειρίζονται καλλιτεχνικούς χώρους στην Κύπρο.

Η λειτουργική χρήση του πολιτισμού έχει ως στόχο την ενδυνάμωση της τοπικής περιφέρειας/πόλης, μέσα από το λεγόμενο όρο culture-led urban generation δηλαδή αναζωογόνηση και ανάπτυξη της πόλης μέσω του πολιτισμού,

Ένα από τα βασικά ερωτήματα που θα απασχολήσουν τη πτυχιακή διατριβή είναι αν οι χώροι αυτοί μπορούν να αποτελέσουν παράγοντα ανάπτυξης του πολιτισμού της καλλιτεχνικής και ευρύτερης κοινότητας, αλλά και τι κίνδυνοι και εμπόδια μπορούν να προκύψουν μέσα από αυτή την δράση.

Summary

A one-page summary of the goal, the methods followed, and the results of the thesis, as these appear in the text of the B.A. thesis that follows. The summary in English should be an accurate translation of the summary provided in Greek in the previous page.

Artist-run spaces are currently an inextricable part of the cultural landscape, both internationally and in Cyprus. Recent years have seen the thriving of several independent artist spaces in Nicosia. Owing to this fact, the thesis will explore issues, such as those mentioned before, which have not yet been discussed in Greek-speaking bibliography, such as the influence of artist-run spaces on communities.

The dissertation concentrates on the study of artist-run spaces. More specifically, it will deal with spaces created over the last few years in Cyprus. It aims at examining the advantages of these organisations, as well as other concerns regarding their long-term viability. Initially, we will examine the way they were created and also the features characterising their operation and organisation, through personal interviews with artists managing artist-run spaces in Cyprus.

The functional use of culture is aimed at strengthening the local periphery/city, via the so-called term “culture-led urban generation”, i.e. the rejuvenation and growth of the city through culture (UNDP 2013).

One of the basic questions that this thesis will address is whether these spaces can constitute a growth factor in culture and the artistic and general community but also the risks and difficulties that arise through these spaces.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την υπεύθυνη καθηγήτρια Έφη Κυπριανίδου για το έναυσμα που μου έδωσε να ξεκινήσω τη συγκεκριμένη πτυχιακή διατριβή. Επίσης, ευχαριστώ θερμά τους διαχειριστές-καλλιτέχνες Μαρία Τουμάζου και Πήτερ Εραμιάν για την πολύτιμη βοήθειά τους, καθώς και την οικογένεια μου, Εύη και Νικόλα Χαραλάμπους, για τη συνεχή στήριξή τους.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω το κ. Νίκο Νικολάου, θυρωρός ασφαλείας του Κέντρου Πληροφόρησης-Βιβλιοθήκης «Στέλιου Ιωάννου» του Πανεπιστημίου Κύπρου, για τη στήριξη και τη βοήθειά του καθ' όλη τη διάρκεια συγγραφής της μεταπτυχιακής μου διατριβής.

Περιεχόμενα

	Περίληψη	iii
	Summary	iv
	Ευχαριστίες	v
	Περιεχόμενα	vi-vii
1	Εισαγωγή	1-5
1.1	Βασικά ερευνητικά ερωτήματα και στόχοι	1-2
1.2	Έννοιες του χώρου	2-3
1.3	Σύγχρονη διεθνής εικαστική σκηνή	3-5
2	Μεθοδολογία	5-7
2.1	Ποιοτική έρευνα	5
2.2	Συνεντεύξεις καλλιτεχνών	6-7
2.3	Επιλογή περιπτώσιολογικών μελετών	7
3	Πολιτισμός	8-11
3.1	Στηρίζοντας τον πολιτισμό	8-9
3.2	«Δημιουργικός Τομέας»-«Δημιουργικές Βιομηχανίες»	9-11
3.2	Ελκύοντας τοπικούς και διεθνείς καλλιτέχνες	11
4	Καλλιτεχνικοί οργανισμοί αυτοοργάνωσης/ (Artist-run organisations)	12-30
4.1	Ο γενικός ορισμός των artist-run organisations, spaces/εναλλακτικών χώρων	12-15
4.2	Δομή και οργάνωση /καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης/ Περιπτώσιολογικές διεθνείς μελέτες.	15-30
4.2.1	Non Profit Artist-run space/collective	17-18
4.2.2	Ο ρόλος των artist-run spaces/organisations (καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης) στον πολιτισμό και στην κοινότητα	18-20
4.2.3	Ιστορική αναφορά	20
4.2.4	Σύγχρονη περιπτώσιολογική μελέτη του ιστορικού διεθνή μη κερδοσκοπικού οργανισμού SPACES στην Αμερική	21-23
4.2.5	Triangle France artist run no-profit Organization	24
4.3	Ριζωματικό Μοντέλο	25-28

4.3.1	Rundum Space	28
4.3.2	Enough Room for Space (ERFS)	29-30
5.	Καλλιτεχνική εικαστική σκηνή και καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης και Ιδρύματα στην Κύπρο	31-34
5.1	Ιστορική αναδρομή	31-32
5.2	Αγορά της Τέχνης σήμερα, φαινόμενο “Farm System”	32
5.3	Αναφορά ιστορικών και σύγχρονων χώρων αυτοοργάνωσης και ιδρυμάτων στην Κύπρο	33-34
5.4	Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού - Χορηγίες	34
6	Περιπτωσιολογική μελέτη και αξιολόγηση artist-run spaces/ καλλιτεχνικών χώρων αυτοοργάνωσης στην Κύπρο	35-58
6.1	Περιπτωσιολογική μελέτη του καλλιτεχνικού χώρου αυτοοργάνωσης κολεκτίβας (artist-run space-collective) «Νεοτερισμοί Τουμάζου»	35-47
6.1.1	Συνοπτική ιστορία και περιγραφή του οργανισμού	36-37
6.1.2	Αποστολή, κίνητρα και οργανωτική δομή της κολεκτίβας	37-39
6.1.3	Η συμβολή στους καλλιτέχνες και στην ανάπτυξη της καλλιτεχνικής έρευνας	40-41
6.1.4	Ο ρόλος του φυσικού χώρου-τοποθεσία και η ταυτότητα του οργανισμού	41-42
6.1.5	Επικοινωνιακές μέθοδοι/κοινό/ανοίγματα προς τα έξω	42-44
6.1.6	Συμπεράσματα/κριτική αξιολόγηση/κίνδυνοι	44-47
6.2	Περιπτωσιολογική μελέτη καλλιτεχνικού χώρου αυτοοργάνωσης (non-profit artist-run space) «ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ»	47-58
6.2.1	Συνοπτική ιστορία και περιγραφή του οργανισμού	48
6.2.2	Αποστολή, κίνητρα και οργανωτική δομή του χώρου	48-50
6.2.3	Η συμβολή στους καλλιτέχνες και στην ανάπτυξη της καλλιτεχνικής έρευνας	51
6.2.4	Ο ρόλος του φυσικού χώρου-τοποθεσία και ταυτότητα του οργανισμού	52

6.2.5	Επικοινωνιακές μέθοδοι/κοινό/ανοίγματα προς τα έξω	52-55
6.2.6	Υιοθετώντας χαρακτηριστικά μοντέλου ενός Ιδρύματος	56
6.2.7	Συμπεράσματα/κριτική αξιολόγηση/κίνδυνοι	56-57
7	Συμπεράσματα-σύγκριση	59-60
7.1	Σύγκριση-Παρατηρήσεις	59-60
	Παραρτήματα	61-77
A	Ειδικοί όροι και κανόνες που ισχύουν σε σχέση με τη χρηματοδότηση	61-62
A1	Αναλυτικός οικονομικός απολογισμός δαπανών και εσόδων, τελικό ποσό χρηματοδότησης, αναπροσαρμογή, αναλογική μείωση, εκταμίευση β' δόσης, απαίτηση επιστροφής, απόκλιση δαπανών, ακύρωση δραστηριότητας, αποκλεισμός αιτητών:	61-62
B	Δικαιούχοι για επιχορηγήσεις	63
B1	Κατηγορίες δικαιούχων	63
Γ	Προϋποθέσεις επιλεξιμότητας δικαιούχων	64
Γ1	Δυνητικοί δικαιούχοι του Σχεδίου είναι μη κερδοσκοπικοί φορείς που έχουν την έδρα τους στην Κυπριακή Δημοκρατία, είναι συγκροτημένοι ως νομικά πρόσωπα ιδιωτικού δικαίου με βάση τους νόμους της Κυπριακής Δημοκρατίας.	64
Δ	Ερωτηματολόγιο διαχειριστών	65-66
Δ1	Ερωτηματολόγιο διαχειριστών για artist-run spaces στη Λευκωσία	65-66
E	Ερωτηματολόγιο για τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες	67-68
E1	Ερωτηματολόγιο προς τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες όσο αφορά τις χορηγίες και την δυναμική των χώρων.	67-68
E2	Απαντήσεις Πέτρου Δημιώτη	
Στ'	Στήριξη εικαστικής Δραστηριότητας και Ανάπτυξης	70-71
Στ1	Βαθμολογίες και Χορηγίες 2017	70
Στ2	Βαθμολογίες και Χορηγίες 2018	71
Z	Καλλιτεχνικοί χώροι στην Κύπρο	72
Z1	Ορισμένοι καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης, γκαλερί και Ιδρύματα (Λευκωσία-Λεμεσό)	72
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	73-77

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

1.1 Βασικά ερευνητικά ερωτήματα και στόχοι

Η πτυχιακή διατριβή επιχειρεί να προσθέσει στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία ζητήματα που αφορούν τα Artist run spaces καθώς και τη διερεύνηση των πλεονεκτημάτων και των εμποδίων που συναντούν. Οι χώροι που τυγχάνουν διαχείρισης από καλλιτέχνες αποτελούν ένα σχετικά μικρό τμήμα του δημιουργικού τομέα, παρόλα αυτά προσφέρουν μοναδική υποστήριξη σε καλλιτέχνες, καθώς δημιουργούν ταυτόχρονα πλατφόρμες συνεργασιών και συζητήσεων. Αν και αυτές οι ομάδες συχνά παραλείπονται σε στατιστικές έρευνες που αφορούν το δημιουργικό τομέα, επειδή είναι σχετικά μικρού μεγέθους οργανώσεις και έχουν περιορισμένο κοινό, το όφελος για την κοινότητα στην οποία δραστηριοποιούνται είναι αξιόλογο.

Με βασικό άξονα τις συνεντεύξεις ομάδων καλλιτεχνών από διαφορετικούς ανεξάρτητους χώρους στη Λευκωσία και τη σύγκριση ιστορικών και πρόσφατων οργανισμών από τη διεθνή εμπειρία, η παρούσα πτυχιακή διατριβή θα αναπτύξει τα οφέλη που υπάρχουν για τους καλλιτέχνες αυτών των ομάδων, τα οφέλη των συνεργατών τους αλλά και γενικότερα της κοινότητας στην οποία δραστηριοποιούνται. Θα εξεταστεί επίσης η ποιότητα προγραμμάτων που προσφέρουν σε ανεξάρτητους καλλιτέχνες. Μαζί με τον εντοπισμό των πιθανών πλεονεκτημάτων των χώρων, θα εξεταστούν επίσης κριτικά η οργανωτική δομή τους και πώς μπορούν να αντιμετωπιστούν τυχόν εσωτερικά ή εξωτερικά εμπόδια για την καλύτερη βελτίωση και ενίσχυση τους.

Επίσης, η εργασία θα εξετάσει κριτικά την ποικιλία οργανωτικών ζητημάτων, συμπεριλαμβανομένης της δημιουργίας οργανωτικών εγγράφων, το φορολογικό καθεστώς του οργανισμού και κατά πόσον η δυναμική ταυτότητα του χώρου διαδραματίζει ουσιαστικό ρόλο στην επιτυχία ή αποτυχία μιας ομάδας. Ακόμη, η έρευνα θα μελετήσει κατά πόσον μπορεί να επιβιώσει μακροπρόθεσμα ένας ανεξάρτητος

οργανισμός, όπως επίσης και κατά πόσον μπορεί να εξασφαλίσει κονδύλια για τις δραστηριότητες του. Επιπλέον, εξετάζεται ποιοι είναι οι τρόποι που υιοθετεί για να εξασφαλίσει χορηγίες και ποια είναι η επικοινωνιακή στρατηγική και το κοινό που ακολουθεί ένας ανεξάρτητος χώρος καλλιτεχνών (Varbanova 2013).

1.2 Έννοιες του χώρου

Σύμφωνα με το Γάλλο μαρξιστή φιλόσοφο και κοινωνιολόγο Henri Lefebvre, ο χώρος δεν δέν είναι ένα «κενό δοχείο» στο οποίο έρχονται να εγκατασταθούν δραστηριότητες, κοινωνικές σχέσεις και πρακτικές. Αντίθετα, ο «χώρος» καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τις δραστηριότητες, τις κοινωνικές σχέσεις και τις πρακτικές, μέσα από προηγούμενες φάσεις ανάπτυξής του· είναι, με λίγα λόγια, μέρος τους. Η παραγωγή του δεν είναι μια «αθώα» παραγωγή: εμπεριέχει πολλαπλές στρατηγικές και πολιτικές πρωταρχικής σημασίας (Lefebvre 1974).

Συνεπώς, ο χώρος δεν είναι ένα αντικείμενο ανάμεσα στα άλλα, ούτε ένα προϊόν ανάμεσα σε άλλα προϊόντα. Ενσωματώνει τα αντικείμενα που παράγονται και περικλείει τις σχέσεις τους στη συνύπαρξη και τη συγχρονικότητά τους. Είναι το αποτέλεσμα μιας ακολουθίας και ενός συνόλου ενεργειών.

Ο Lefebvre υποστηρίζει ότι η κοινωνική παραγωγή του χώρου πραγματοποιείται μέσω τριών διαφορετικών - αλλά αλληλοεπηρεαζόμενων - διαδικασιών:

- χωρικές πρακτικές (ο υλικός ή λειτουργικός χώρος)
- «αναπαραστάσεις του χώρου» (ο χώρος ως κωδικοποιημένη γλώσσα) και
- χώροι αναπαράστασης (άμεσα βιωμένος χώρος)

Το τρίτο και το δεύτερο σημείο αυτών των διαδικασιών, οι χώροι αναπαράστασης, αντικατοπτρίζουν την έρευνα αυτής της πτυχιακής διατριβής. Οι χώροι αναπαράστασης παραπέμπουν στο βιωμένο χώρο, μέσω αναπαραστάσεων και συμβόλων, το χώρο των κατοίκων και των χρηστών, αλλά και το χώρο κάποιων καλλιτεχνών και φιλοσόφων που φαντάζονται νέες σημασίες ή δυνατότητες χωροκοινωνικών πρακτικών. Δημιουργείται, δηλαδή, ένας νέος χώρος, μια νέα ζωή, με τη μορφή του «αντιφατικού χώρου». (Lefebvre 1974).

1.3 Σύγχρονη διεθνής εικαστική σκηνή

Οι σύγχρονες μητροπόλεις μοιάζουν να οικοδομούνται από ανθρώπους διαφορετικής προέλευσης· είναι, έτσι, φυσικό να διαμορφώνονται συνεχώς νέες καταστάσεις πραγμάτων, οι οποίες χρειάζονται διαφορετικά εργαλεία και κριτήρια κατανόησης. Με ποιες μεθόδους προσεγγίζουν η πανεπιστημιακή κοινότητα, τα δημόσια και τα ιδιωτικά ιδρύματα τέχνης και οι σύγχρονοι καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης τις αλλαγές που επιφέρει η διαδικασία της παγκοσμιοποίησης στη σύγχρονη τέχνη;

Με αυτό τον προβληματισμό ως κεντρικό θέμα, το Εθνικό Ίδρυμα Ιστορίας της Τέχνης της Γαλλίας (Institut national d'histoire de l'art) διοργάνωσε στις αρχές Δεκεμβρίου του 2018 στο Παρίσι το ευρωπαϊκό συνέδριο με θέμα: *«Η σύγχρονη τέχνη στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης: προβληματικές, έρευνες, πηγές και δίκτυα στην Ευρώπη»*. Επίσης, το συνέδριο αναφέρθηκε σε ερωτήματα όπως: *«Είναι εφικτή μία συλλογή παγκόσμιας τέχνης;»* και *«Ποια είναι η ευθύνη του καλλιτέχνη;»*.

Επίσης, ένας άλλος προβληματισμός που τέθηκε στο συγκεκριμένο συνέδριο ήταν ο ρόλος των μουσείων, καθώς - όσον αφορά στον ευρωπαϊκό χώρο - φαίνεται ότι τείνουν να διαμορφώνονται περισσότερο σε διαχειριστικά όργανα μιας κατάστασης, παρά να προσφέρουν χώρους ανάπτυξης και καλλιέργειας της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής. Σε αυτό το πλαίσιο ανέπτυξε τους στοχασμούς του ο Ρώσος κριτικός τέχνης, θεωρητικός μέσων και φιλόσοφος Boris Groys, γύρω από το ρόλο που διαδραματίζει το μουσείο στη σύγχρονη εποχή. Έθεσε, επίσης, το ερώτημα *«Τι άλλο θα μπορούσε να προσφέρει ένα Μουσείο σήμερα εκτός από το να αποθηκεύει έργα τέχνης;»*.

Γάλλοι επιμελητές μεγάλων διεθνών εκθέσεων, όπως είναι η ιστορικός τέχνης, επιμελήτρια και διευθύντρια μουσείου Catherine David και ο επιμελητής και κριτικός τέχνης Nicolas Bourriaud, προσέγγισαν το ζήτημα της οργάνωσης διεθνών εκθέσεων τονίζοντας ότι είναι πρακτικά αδύνατο να συσταθεί μία παγκόσμια συλλογή έργων τέχνης, καθώς δεν μπορούμε να έχουμε την εποπτεία της παγκόσμιας καλλιτεχνικής παραγωγής. Δεν είναι τυχαία, άλλωστε, η άνθηση και η εξάπλωση της χρήσης του βίντεο και της φωτογραφίας κατά τις τελευταίες δεκαετίες στις διεθνείς οργανώσεις αλλά και μικρά σε διαστάσεις έργα, αφού τα συγκεκριμένα μέσα - εκτός της μεγάλης δύναμης που έχει η εικόνα - προσφέρουν τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες να εξάγουν τη δουλειά

τους, οικονομικά και ανώδυνα, πέρα από τα σύνορα του τόπου προέλευσης τους (Σαββανή 2018).

Η άνθηση πολλών ανεξάρτητων εναλλακτικών καλλιτεχνικών χώρων (artist-run spaces) αλλά και προγραμμάτων φιλοξενίας (artist run Residencies) ανά τον κόσμο δεν είναι τυχαία. Αυτοί οι χώροι προσφέρουν ένα δίκτυο ανατροφοδότησης ντόπιων αλλά και διεθνών καλλιτεχνών δημιουργώντας μια διεθνή καλλιτεχνική παραγωγή.

Κεφάλαιο 2

Μεθοδολογία

2.1 Ποιοτική έρευνα

Δεδομένου ότι η έρευνα αφορά μια σύγχρονη ομάδα και κατηγορία πολιτιστικών οργανισμών, η οποία είναι αρκετά μεταβαλλόμενη και ρευστή - όπως έχει προκύψει τα τελευταία χρόνια - μια ποσοτική ανάλυση δεν θα ήταν δόκιμη και ρεαλιστική στο πλαίσιο αυτής της πτυχιακής διατριβής.

Αντ' αυτού, χρησιμοποιεί ποιοτική έρευνα, η οποία επιτρέπει την ανάλυση διαφορών, ομοιοτήτων και προβληματισμών των ομάδων που εξετάστηκαν, καθώς αυτό προσφέρει μια βαθύτερη κατανόηση του τι διευθύνει ένας καλλιτέχνης τη συγκεκριμένη περίοδο και τόπο. Σύμφωνα με το Merriam (1998), η ποιοτική έρευνα επιτρέπει στον ερευνητή να κατανοήσει την πραγματικότητα που κατασκευάζουν τα άτομα που την ζουν.

Οι συνεντεύξεις των καλλιτεχνών που συμμετέχουν στην έρευνα συμβάλουν στην κατανόηση όσον αφορά τους λόγους που ιδρύονται αυτοί οι χώροι, τα οφέλη που παρέχουν στους ίδιους, αλλά και στους καλλιτέχνες, καθώς και την αλληλεπίδραση με την τοπική κοινότητα. Υιοθετώντας, λοιπόν, μίαν ευέλικτη μέθοδο ποιοτικής έρευνας, μας επιτρέπεται η παρουσίαση νέων ερωτημάτων και νέων κατευθύνσεων που θα μπορούσαν να μελετηθούν περαιτέρω στο μέλλον.

Πιο συγκεκριμένα, η πτυχιακή διατριβή ερεύνησε και ανέλυσε σε βάθος μέσω ποιοτικής έρευνας τις δύο περιπτώσιολογικές μελέτες: τους δύο καλλιτεχνικούς χώρους αυτοοργάνωσης **Νεοτερισμοί Τουμάζου** και **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ**. Προτού, όμως, προβεί στην ανάλυση των χώρων, μελέτησε - μέσω θεωρητικών παραρτημάτων βιβλιογραφίας - διεθνείς χώρους αυτοοργάνωσης, οι οποίοι υιοθετούν στοιχεία παρόμοιων μοντέλων οργάνωσης με τις περιπτώσιολογικές μελέτες. Ακόμη, μελετήθηκαν παραρτήματα από διεθνή συνέδρια, τα οποία πραγματεύονταν διάφορες εκφάνσεις και προβληματισμούς που αφορούσαν την έννοια των artist-run spaces.

Επιπλέον ανέλυσε και μελέτησε τις διαφορές των όρων «alternative spaces» και των σύγχρονων «artist-run spaces» μέσα από ιστορική αναδρομή, έτσι ώστε να κατανοηθεί με σαφήνεια η εξέλιξη των οργανωτικών δομών τους που προκύπτει μέσα από το κοινωνικοοικονομικό περιβάλλον που βρίσκονται. Η ιστορικοσυγκριτική ανάλυση (historical-comparative analysis) συνίσταται στον έλεγχο υφιστάμενων θεωρητικών πλαισίων ή στην προσπάθεια ανάλυσης ιστορικών δεδομένων και της σύνδεσής τους με τις σύγχρονες κοινωνικές διαδικασίες, τάσεις και φαινόμενα (Ιωσηφίδης 2008).

2.2 Συνεντεύξεις καλλιτεχνών

Πιο συγκεκριμένα, η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε αποτελεί ένα συνδυασμό ημιδομημένων συνεντεύξεων εις βάθος, μαζί με την προσωπική μου συμμετοχική παρατήρηση ως καλλιτέχνης σε δραστηριότητες των χώρων και προσωπική παρατήρηση ως επισκέπτης ή παρατηρητής που ανήκει στην ίδια κοινότητα των καλλιτεχνών. (Ιωσηφίδης 2008).

Επίσης, η μη ελεγχόμενη παρατήρηση θα βοηθήσει στην κατανόηση διαδικασιών και συμπεριφορών που προκύπτουν ή προέκυψαν στο πλαίσιο της διαδικασίας της έρευνας. Η πρωτογενής παρατήρηση, με άμεση φυσική παρουσία - ως ερευνητής και καλλιτέχνης - συμβάλει επίσης στην ερμηνεία των δεδομένων (Ιωσηφίδης 2008).

Η πρώτη συνέντευξη έγινε με μαγνητοφώνηση, σε ομαδικό επίπεδο με τη Μαρία Τουμάζου (**Νεοτερισμοί Τουμάζου**) και τον Πήτερ Εραμιάν (**ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ**). Αρχικά, οι ερωτήσεις απευθύνονταν σε ατομικό επίπεδο προς τον κάθε διαχειριστή, με την πλήρη βέβαια ελευθερία παρεμβάσεων από τους δύο συνεντευξιαζόμενους. Απάντησαν και οι δύο με σαφήνεια και με μια αφηγηματική ροή όσον αφορά το ιστορικό του κάθε χώρου.

Οι απαντήσεις κάλυψαν σχεδόν όλα τα ερωτήματα που τέθηκαν και επιπλέον έδωσαν στη συνέχεια κίνητρα και προβληματισμούς για περαιτέρω ανάλυση εις βάθος. Οι συνεντεύξεις απομαγνητοφωνήθηκαν υπό τη μορφή γραπτής αφήγησης. Οι προβληματισμοί που τέθηκαν για τις περιπτώσιολογικές μελέτες συγκρίθηκαν και ταυτίστηκαν στη συνέχεια με αφηγήσεις θεωρητικών και ακαδημαϊκών του χώρου. Επίσης, η πτυχιακή διατριβή χρησιμοποίησε μια δεύτερη μέθοδο «συνέντευξης», με συγκεκριμένο ερωτηματολόγιο που στάλθηκε μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου στον

κάθε διαχειριστή ξεχωριστά, το οποίο κάλυψε ερωτήσεις που δεν τέθηκαν στην προφορική συνέντευξη.

Η διαδικασία αυτή επέτρεψε να γεννηθούν τρία (3) σημαντικά κεντρικά ερωτήματα, τα οποία πηγάζουν από τις βιωματικές εμπειρίες των διαχειριστών που διευθύνουν τους χώρους τους. Οι προβληματισμοί αυτοί συνάδουν με διεθνείς εμπειρίες που αναφέρθηκαν στη βιβλιογραφία, ως εξής:

1. Το εθελοντικό έργο που προσφέρουν και το είδος του εθελοντικού μοντέλου οργάνωσης που έχουν πολλοί μικροί καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης, το οποίο πολλές φορές είναι επιζήμιο και στερεί χρόνο από την καλλιτεχνική δουλειά των ίδιων των καλλιτεχνών-διαχειριστών, αλλά και το γεγονός ότι στις περισσότερες περιπτώσεις είναι μη βιώσιμο.
2. Ο προβληματισμός της μετάβασης από ανεξάρτητους καλλιτεχνικούς χώρους αυτοοργάνωσης (artist-run spaces) στο μοντέλο οργάνωσης ενός ιδρύματος (institution) και οι κίνδυνοι που προκύπτουν.
3. Η μη μετρήσιμη και αναγνωρίσιμη προσφορά των μικρών καλλιτεχνικών χώρων αυτοοργάνωσης στον πολιτιστικό τομέα.

2.3 Επιλογή περιπτώσιολογικών μελετών

Η επιλογή των χώρων έγινε με βάση το διαφορετικό είδος και μοντέλο το οποίο αντιπροσωπεύει ο καθένας τους. Ο χώρος **Ν εοτερισμοί Τουμάζου** αντανακλά το είδος της κολεκτίβας (artist collective, ενώ το **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ** ακολουθεί μια ροή και εξέλιξη ενός μη κερδοσκοπικού καλλιτεχνικού χώρου αυτοοργάνωσης (non-profit artist-run space).

Στο τέλος της πτυχιακής διατριβής γίνεται επίσης μια συνοπτική σύγκριση μεταξύ των δύο οργανισμών ως προς την ταυτότητα και τη βιωσιμότητά τους.

Κεφάλαιο 3

Πολιτισμός

3.1 Στηρίζοντας τον πολιτισμό

Το κεφάλαιο διερευνά τον ορισμό του δημιουργικού τομέα (βιομηχανίες) και στοιχεία που αποτελούν την υποστήριξη των τεχνών/πολιτισμού και των πολιτιστικών ιδρυμάτων, καθώς και την προσέλκυση και διατήρηση ανεξάρτητων καλλιτεχνικών χώρων αυτοοργάνωσης.

Οι έρευνες έχουν δείξει ότι υπάρχουν πολλά οφέλη από το δημιουργικό τομέα μιας κοινότητας. Μετρώντας και αξιολογώντας ποιοτικά τα οφέλη αναδεικνύονται τα πολλαπλά θετικά αποτελέσματα σε μια πόλη μέσω των καλλιτεχνικών οργανισμών. Έτσι, οι πόλεις γίνονται πόλος έλξης που απευθύνεται σε δημιουργικές επιχειρήσεις και νέους κατοίκους, δημιουργώντας νέα ανάπτυξη στην κοινότητα και καλλιεργώντας την ουσιαστική επαφή του κοινού με τα έργα τέχνης (McCarthy, Ondaatje, Zakaras & Brooks 2004).

Ενώ η βιβλιογραφία σχετικά με τη σημασία της υποστήριξης ενός ισχυρού δημιουργικού τομέα και τη δημιουργία μεγάλων ιδρυμάτων τέχνης ποικίλει στο ακαδημαϊκό πλαίσιο, υπάρχουν μεμονωμένες έρευνες σχετικά με το ρόλο των ανεξάρτητων καλλιτεχνών και των οργανισμών τους. Για να διερευνηθεί ο ρόλος των οργανώσεων που τυγχάνουν διαχείρισης από καλλιτέχνες, είναι απαραίτητο να κατανοήσουμε τις υπάρχουσες μελέτες στο δημιουργικό τομέα. Με αυτό τον τρόπο, η πτυχιακή διατριβή θα επιδιώξει να δημιουργήσει μια σωστή βάση για τη μετέπειτα συζήτηση των μικρών καλλιτεχνικών οργανισμών και ομάδων.

Το 4^ο κεφαλαίο επικεντρώνεται στη βιβλιογραφία σχετικά με τα artist-run organisations και spaces (οργανισμούς υπό διαχείριση καλλιτεχνών). Σε αυτό το μέρος της έρευνας υπάρχουν κάποιες βιβλιογραφικές αναφορές που αναλύουν τους σημερινούς οργανισμούς που τυγχάνουν διαχείρισης από καλλιτέχνες. Ωστόσο, υπάρχουν επίσημες αναφορές για ιστορικές καλλιτεχνικές ομάδες που δραστηριοποιήθηκαν κατά τις δεκαετίες του 1960 και του 1970.

3.2 «Δημιουργικός Τομέας» -«Δημιουργικές

Βιομηχανίες»

Ο όρος «δημιουργικές βιομηχανίες» έχει αποδείξει την αποτελεσματικότητά του στην οικονομία του πολιτισμού και γενικότερα στην αστική αναβίωση μιας περιοχής ή χώρας. Ο όρος «δημιουργικές βιομηχανίες» (Throsby 2001) περιλαμβάνει όλες τις επιχειρήσεις που έχουν ως πυρήνα της δραστηριότητάς τους την «ικανότητα για δημιουργία», με την έννοια της κοινωνικής διεργασίας για την παραγωγή νέων ιδεών, εννοιών, σχεδίων, συνδέσμων και διαδικασιών. Κατά το Florida (2002): «δημιουργία δεν σημαίνει απαραίτητα διανοήση». Δημιουργία είναι η ικανότητα της σύνθεσης, της λεπτομερούς εξέτασης στοιχείων, πρακτικών και αντιλήψεων. Είναι, δηλαδή, η ικανότητα της σκέψης με καινοτόμο τρόπο ή η ικανότητα παραγωγής νέων ιδεών.

Κατά το Florida (2002), διακρίνουμε πέντε (5) βασικά στοιχεία που συμβάλουν στην ανάπτυξη της οικονομίας του πολιτισμού και της κοινότητας: α) η **τεχνολογία**, δηλαδή ή εφαρμοσμένη ανθρώπινη γνώση, β) το **ταλέντο**, δηλαδή η ιδιαίτερη ταυτότητα και το ανθρώπινο κεφάλαιο, γ) η **επιλογή του χώρου**, δηλαδή η εγκατάσταση, δ) ο **πειραματισμός**, δηλαδή η εμπειρία από τη διαρκή εισαγωγή νέων ιδεών, προϊόντων και διαδικασιών παραγωγής και ε) η **ανεκτικότητα**, δηλαδή η άρση κάθε φυσικού ή άλλου εμποδίου μεταξύ κοινοτήτων, πόλεων και περιφερειών που περιορίζει ή αποθαρρύνει την πρόσβαση και τη συμμετοχή του πολίτη στην κοινωνία της γνώσης, της πληροφορίας και την καινοτομίας. Το τελευταίο είναι ένα από τα σημαντικά στοιχεία που θα απασχολήσει την παρούσα έρευνα.

Μια σημαντική μέθοδος ανάλυσης που θα απασχολήσει την παρούσα έρευνα είναι η **τοπικότητα**. Το μοντέλο, δηλαδή, των δημιουργικών συστάδων (clusters), όπως αναπτύχθηκε από τον Αμερικανό ακαδημαϊκό Michael Porter (1998), αποτελεί μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση στην οικονομική ανάλυση του δημιουργικού τομέα. Οι συστάδες είναι γεωγραφικές συγκεντρώσεις αλληλοσυνδεδεμένων οργανισμών ή παροχών υπηρεσιών, οι οποίοι είτε ανταγωνίζονται είτε συνεργάζονται. Ένα εύστοχο παράδειγμα είναι η καλλιτεχνική κοινότητα στο Ανατολικό Λονδίνο ή στο Μουσείο Guggenheim στο Μπιλμπάο της Ισπανίας.

Με αυτό τον τρόπο δημιουργούνται δίκτυα που περιλαμβάνουν τη σύνδεση ατόμων και κοινοτήτων μέσα σε ένα χώρο, αλλά ακόμη και σε διαφορετικές τοποθεσίες. Η πιο απλή μορφή δικτύωσης είναι η εύρεση ενός κτιρίου συνάντησης ατόμων και δραστηριοτήτων, όπως η κοινωνική και καλλιτεχνική διασύνδεση, πρακτική, έκθεση και εκπαίδευση (artist-run project spaces). Μια πιο σύνθετη μορφή είναι η εξεύρεση ενός ευρύτερου χώρου δημιουργίας που είναι απαραίτητος για πολλές τέχνες, ενώ συνήθως είναι και η δημιουργία συστάδων, αστικών συμπλεγμάτων που στεγάζουν επιχειρήσεις, καλλιτέχνες, εκθεσιακούς χώρους και δίκτυα στην ίδια γεωγραφική περιοχή, όπως έχει προαναφερθεί.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι η δημόσια πολιτική των κυβερνήσεων μπορεί να διαδραματίσει έναν πολυσήμαντο ρόλο στη δημιουργία συστάδων, παρέχοντας κίνητρα στους οργανισμούς. Τα οφέλη από την ύπαρξη συστάδων στη δημιουργική οικονομία είναι μεγάλα και αποτελεσματικά.

Γενικότερα, ο δημιουργικός τομέας (creative sector) συνεισφέρει σημαντικά στις εθνικές οικονομίες, αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο. Παρόλα αυτά, η ιδιαιτερότητα αυτών των βιομηχανιών δυσκολεύει την εφαρμογή συνηθισμένων οικονομικών δεικτών για τη μέτρηση της συμβολής τους στις εθνικές οικονομίες και στο πολιτισμό.

Οι McCarthy, Ondaatje, Zakaras & Brooks (2004) αναφέρουν ότι ο τομέας των τεχνών έχει τόσο οργανικό, όσο και ουσιαστικό κοινωνικό όφελος για μία πόλη. Τα οργανικά οφέλη μπορούν να εξεταστούν από τους τρόπους με τους οποίους μία καλλιτεχνική ή πολιτιστική εκδήλωση δημιουργεί άμεσα ή έμμεσα έσοδα μέσω των μετρήσεων από τον υπολογισμό των τελικών στατιστικών που δημοσιεύονται κάθε χρόνο στο Creative Economy Report μιας χώρας.

Τα άλλα οργανικά οφέλη, τα οποία είναι πιο δύσκολο να μετρηθούν, εμπεριέχουν τη δημιουργία μιας θετικής εικόνας για μια κοινότητα που προσελκύει νέες επιχειρήσεις και κατοίκους. Το ουσιαστικό όφελος της τέχνης και του πολιτιστικού τομέα, το οποίο είναι σχεδόν αδύνατο να ποσοτικοποιηθεί, προέρχεται από τις προσωπικές και κοινωνικές εμπειρίες μίας κοινότητας η οποία αλληλοεπιδρά με ένα σημαντικό και δυναμικό έργο τέχνης.

Παρόλα αυτά, τα πιο πολλά οφέλη που αναφέρθηκαν πιο πάνω δεν θα ήταν εφικτά αν μια χώρα δεν υποστηρίξει ενεργά το δημιουργικό της τομέα, καλλιεργώντας και

διατηρώντας το δημιουργικό της κεφάλαιο. Το δημιουργικό κεφαλαίο περιλαμβάνει τον προϋπολογισμό που είναι άμεσα διαθέσιμος για τη χορηγία καλλιτεχνικών και πολιτιστικών οργανισμών ή οργανώσεων. Η δημιουργία καινοτόμων έργων μέσω των οργανισμών αυτών εμπνέει ένα συνεχώς αυξανόμενο κοινό (Caves 2000).

Με βάση τη δημοσιευμένη τελική λίστα χορηγιών για το τέλος της κάθε χρονιάς από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, παρατηρείται η εστίαση και χρηματοδότηση σε μεγάλα Ιδρύματα και Μουσεία, εκδηλώσεις και συναυλίες, οι οποίες κάποιες φορές δημιουργούν τα έσοδα και τον αυξανόμενο τουρισμό σε μία πόλη. (βλ. Παράρτημα. Στ.). Ωστόσο, η εστίαση σε μεγάλους θεσμικούς οργανισμούς έχει ως αποτέλεσμα τη μειωμένη υποστήριξη μεμονωμένων ανεξάρτητων καλλιτεχνικών ομάδων που διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στην παραγωγή νέων, δημιουργικών ιδεών και αποτελούν βασικό στοιχείο του δημιουργικού τομέα μίας πόλης (Jackson et al. 2003).

3.3 Ελκύνοντας τοπικούς και διεθνείς καλλιτέχνες

Χωρίς την κατάλληλη στήριξη, πολλοί καλλιτέχνες αφήνουν μια περιοχή για μια πιο εύπορη πόλη με μεγαλύτερη πρόσβαση στον πολιτισμό. Ωστόσο, οι οργανώσεις που τυγχάνουν διαχείρισης από καλλιτέχνες, όπως τα artist collectives, co-operatives και arts initiatives spaces, μπορούν να στηρίξουν και να κρατήσουν τους καλλιτέχνες αυτούς μέσα σε μία κοινότητα, καθώς επίσης και να συμβάλουν στην ανάπτυξη του ταλέντου τους. Τα artist-run spaces (καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης) προσφέρουν στους καλλιτέχνες πρόσβαση σε εξοπλισμό, χώρο στούντιο και την ευκαιρία να εκθέσουν τη δουλειά τους σε ένα ευνοϊκό περιβάλλον για την ανάπτυξη του καινοτόμου καλλιτεχνικού έργου τους.

Κεφάλαιο 4

Καλλιτεχνικοί οργανισμοί/Αυτοοργάνωσης (Artist-run organisations)

4.1 Ο γενικός ορισμός των artist-run organisations/ εναλλακτικών χώρων

Οι όροι «εναλλακτικός χώρος» ή «εναλλακτικός οργανισμός» ποικίλουν στη διεθνή πολιτιστική σκηνή. Υπάρχουν διάφορες ταυτότητες για τους χώρους όπου δραστηριοποιούνται ανεξάρτητοι καλλιτέχνες και γκαλερίστες. Ο όρος «εναλλακτικός χώρος» διατυπώθηκε για πρώτη φορά στις αρχές της δεκαετίας του 1970 από τον Ιρλανδό κριτικό τέχνης, συγγραφέα, εννοιολογικό καλλιτέχνη και ακαδημαϊκό Brian O'Doherty. (Terroni 2011).

Ο όρος αυτός καταδείκνυε μια αντίδραση ενάντια στις επικρατούσες μορφές και πολιτικές πρακτικές εκείνης της εποχής (Terroni 2011). Η έκφραση «εναλλακτικός χώρος» χρησιμοποιήθηκε εξίσου συχνά στον τύπο της τέχνης εκείνη την εποχή.

Οι χώροι αυτοί διακρίνονταν για την εναλλακτική τους πρακτική, σε αντίθεση με τα άλλα καθιερωμένα ιδρύματα τέχνης, καθώς οι πρακτικές τους ήταν ιδεολογικά φορτισμένες και οι ιδρυτές τους καθόριζαν την οργάνωση των χώρων τους μέσω πρακτικών αυτοοργάνωσης.

Ονομάζονταν εναλλακτικοί χώροι καθώς προσέφεραν στο κοινό μια εναλλακτική λύση σε σχέση με τα πρότυπα των εκθέσεων που κυριαρχούσαν την εποχή εκείνη στις γκαλερί. Οι χώροι αυτοί επίσης αμφισβήτησαν τις εμπορικές και ιδιωτικές γκαλερί, ανοίγοντας το δρόμο για τη μέθοδο DIY (Do It Yourself), έτσι ώστε οι μελλοντικά αναδυόμενοι καλλιτέχνες να δημιουργήσουν τη δική τους βιομηχανία και ένα νέο συνειδητό και συμμετοχικό κοινό, παρέχοντας μια πλατφόρμα δημιουργικού πειραματικού τομέα, η οποία δεν υπήρξε ποτέ πριν.

Ένα από τα σημαντικά στοιχεία που αποτελούσαν την εναλλακτική κουλτούρα ήταν ότι ενεργούσαν συνήθως σαν ομάδες, έτσι καταργούσαν την ατομικότητα και την εμπορικότητα στην τέχνη την εποχή εκείνη. Επιπλέον, πολλοί χώροι βασίζονταν σε πολλές ιδεολογίες και κινήματα φεμινισμού, ομοφυλοφιλίας και άλλων κινήματων ταυτότητας (Murphy & Cullen 2016). Ο κοινός παρονομαστής ανάμεσα σε αυτούς τους χώρους είναι ότι προέκυψαν από ανάγκη, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια της εργασίας. Πιο συγκεκριμένα, οι καλλιτέχνες ήταν δυσαρεστημένοι ή δεν μπορούσαν να έχουν πρόσβαση στους καθιερωμένους χώρους ή τρόπους παρουσίασης.

Η ιδέα της Αμερικανής καλλιτέχνιδος, επιμελήτριας και συντάκτριας Julie Ault ότι οι οργανισμοί αυτοί ιδρύονται λόγω της ανάγκης να καλύψουν το κενό που υπάρχει στο σύστημα της τέχνης (Ault 2002) αποτελεί ένα διαχρονικό ζήτημα που θα συναντήσουμε και στις παρούσες περιπτωσιολογικές μελέτες οργανισμών στην Κύπρο. Στη Βόρεια Αμερική οι χώροι αυτοί, που εμφανίστηκαν τη δεκαετία του 1970, αποδείχθηκαν δραστήριοι, καθώς συμμετείχαν ενεργά στην εκκίνηση της παγκόσμιας κοινωνίας των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης της δεκαετίας του 1960, σε μια εποχή η οποία ήταν πολύ πολιτικοποιημένη (Πόλεμος στο Βιετνάμ), υπήρχε άνθηση του φεμινισμού και των δικαιωμάτων των ομοφυλοφίλων, καθώς και τα πολιτικά δικαιώματα (Detterer & Nannucci 2012: 13). Σύμφωνα με την Inglot (2006), τη δεκαετία του 1970 υπήρχαν τουλάχιστον δώδεκα σημαντικοί φεμινιστικοί καλλιτεχνικοί χώροι, οι οποίοι ήταν καθοριστικοί για την εξέλιξη της γυναικείας τέχνης.

Οι Rosati & Staniszewski (2012: 11) κάνουν αναφορές σε πολλούς βασικούς προδρόμους των εναλλακτικών χώρων στη Νέα Υόρκη από το 1960. Η Sharon (1979: 3-4) αναφέρει το τότε σύγχρονο φαινόμενο των εναλλακτικών χώρων καλλιτεχνών στην Καλιφόρνια, χαρακτηρίζοντάς το ως μια από τις πιο σημαντικές αλλαγές στους σύγχρονους κοινωνικούς οργανισμούς στην τέχνη.

Χαρακτηριστικό αυτών των χώρων ήταν η ακατέργαστη, ερειπωμένη βιομηχανική φύση των κτιρίων που δραστηριοποιούνταν οι καλλιτέχνες. Η φύση των κτιρίων σηματοδοτεί ένα ιδιαίτερο και διαφορετικό οικονομικό μοντέλο καλλιτεχνικού οργανισμού. Αναζητώντας κενούς χώρους και φθηνά ενοίκια, οι καλλιτέχνες εγκαθιστούν τα στούντιο τους σε οποιοδήποτε εγκαταλειμμένο βιομηχανικό ή δημόσιο κτίριο βρίσκουν εκείνη την εποχή, μετατρέποντας την αρχική λειτουργική μορφή του σε καλλιτεχνικό χώρο.

Ένα από τα πρώτα παραδείγματα εναλλακτικών χώρων ήταν στη γειτονιά Σόχο στο Μανχάταν της Νέας Υόρκης. Στη συνέχεια θα αναλυθεί περεταίρω η σημασία των

εναλλακτικών χώρων στην τέχνη μέσα από την περιπτωσιολογική μελέτη του 112 Greene Street. Επίσης, η Ault απαριθμεί στο βιβλίο της μερικές από τις διαφορετικές και ενίοτε αντιφατικές ιδιότητες των εναλλακτικών χώρων. Πολλοί οργανισμοί αυτοπροσδιορίζονταν ως αντιθεσμικοί, πειραματικοί ή ένας συνδυασμός των παραπάνω (Ault 2002: 14).

Ωστόσο, ο ρόλος των χώρων που διαχειρίζονται οι καλλιτέχνες σήμερα έχει αλλάξει σημαντικά σε σχέση με τους εναλλακτικούς χώρους της δεκαετίας του 1960 και του 1970. Μέχρι τη δεκαετία του 1990 το ιδεολογικό φορτίο αυτών των χώρων είχε αρχίσει να θολώνει, οι εναλλακτικές ιδιότητες τους είχαν ενσωματωθεί στις ίδιες θεσμοθετημένες πρακτικές στις οποίες είχαν αντιταχθεί, καθώς πολλές πρακτικές αυτοοργάνωσης έγιναν μέρος του συστήματος της τέχνης. (Ault 2002)

Η έρευνα της Sharon (1979) σχετικά με τους χώρους αυτοοργάνωσης καλλιτεχνών στο Σαν Φρανσίσκο το 1970 χρησιμοποιεί κοινωνιολογικές αντί ιδεολογικές μεθόδους για να κατανοήσει τη φύση των οργανισμών της 2^{ης} γενιάς αυτοδιαχειριζόμενων καλλιτεχνικών χώρων. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, σύμφωνα με την εμπειρική διαδικασία συνεντεύξεων που διεξήγαγε η πτυχιακή διατριβή, διαπιστώνεται ότι πολλοί από τους διαχειριστές δεν ενστερνίζονται τον όρο «εναλλακτικός» για να προσδιορίσουν την ταυτότητα του οργανισμού τους, αλλά αρκούνται στον ορισμό μόνο της πηγαίας ανάγκης τους να δημιουργήσουν συνθήκες πειραματικού έργου.

Σε αντίθεση με τους χώρους των καλλιτεχνών της δεκαετίας του 1960, **οι σύγχρονοι καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης** διακρίνονται από μια πολύπλευρη και όχι απαραίτητα μορφή αυτοοργάνωσης η οποία αντιτίθεται στους θεσμικούς κανόνες, όπως η πρακτική του ριζώματος, την οποία θα αναλύσει η εργασία στη συνέχεια. Οι «εναλλακτικοί» χώροι έδωσαν στους σύγχρονους καλλιτέχνες την ευκαιρία να πειραματιστούν με νέα μοντέλα διαχείρισης καλλιτεχνικών οργανισμών, αλλά και να πειραματιστούν με την πρακτική των εκθέσεων και την προώθηση της δουλειάς τους. Τα είδη των καλλιτεχνικών οργανισμών αυτοοργάνωσης στη διεθνή βιβλιογραφία (Gavin & Cullen 2016) και (Detterer & Nannucci 2012) είναι τα εξής:

- *Καλλιτεχνικός τρέχων χώρος πρωτοβουλιών - Artist-run initiative space ARIS*
- *Διαδικτυακές Γκαλερί - Online Galleries*
- *Non-Gallery Exhibition Spaces*

- *Non-Profit Artist-Run Space*
- *Non-profit organisation*
- *Artist-Run Gallery*
- *Artist collective*

Οι χώροι επίσης εδραιώνονται, στις δυτικές χώρες αλλά και σε όλο τον κόσμο. Αξίζει να σημειωθεί πολλοί παρόμοιοι χώροι άρχισαν να εμφανίζονται στη δεκαετία του 1990 σε περιοχές της Λατινικής Αμερικής. Σε άλλους χώρους που εμφανίστηκαν αρκετά νωρίς ανά τον κόσμο, με βάση τους Khonsary & Podesva (2012) περιλαμβάνονται ανεξάρτητοι χώροι (artist-run spaces), όπως στην Ιταλία, τον Καναδά, το Μεξικό, την Ισπανία, το Κουβέιτ, την Ουρουγουάη, τη Ρουμανία, τη Σουηδία, την Ελλάδα, την Κύπρο και τη Σκωτία.

Παρόλο που οι πιο πολλές πρακτικές καλλιτεχνών παραμένουν ανοικτές προς συζήτηση και συχνά είναι γεωγραφικά διαφοροποιημένες σε διαφορετικούς πολιτισμούς, έχει διαπιστωθεί - σύμφωνα με το Artists Newsletter (2008), μια σημαντική έκδοση καλλιτεχνών - ότι οι ανεξάρτητοι χώροι καλλιτεχνών στο Ηνωμένο Βασίλειο είναι πλέον σύνηθες φαινόμενο.

4.2 Δομή και οργάνωση / διεθνείς καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης/ Περιπτωσιολογικές διεθνείς μελετες.

Επιπλέον, η μορφή και η δομή που χαρακτηρίζουν τους ανεξάρτητους αυτοδιαχειριζόμενους χώρους καλλιτεχνών ποικίλουν σημαντικά. Οι εννέα οργανισμοί που καταγράφονται από τους Detterer & Nannucci (2012) οι οποίοι είναι: Art Metropole (Τορόντο), Artpool (Βουδαπέστη), Ecart (Γενεύη), Franklin Furnace (Νέα Υόρκη), La Mamelie/Art Com (Σαν Φρανσίσκο), MOCA(Σαν Φρανσίσκο), Printed Matter(Νέα Υόρκη), Western Front (Βανκούβερ), Zona (Φλωρεντία) Οι χώροι αυτοί αποτελούνται από πολυάριθμα πεδία, όπως τα μέσα και ο τύπος, πολυάριθμα αρχεία, ένα ραδιοφωνικό σταθμό, μερικά περιοδικά, ένας εκδότης, συμβουλευτικές υπηρεσίες, δικτύωση καλλιτεχνών και live art Internet, καθώς και πολλοί χώροι που χρησιμοποιούνται για εγκαταστάσεις, site-specific installations, πειραματικά πολυμέσα, video art, sound art, body and sound sculpture.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι πολλές από τις ομάδες και πολλοί από τους οργανισμούς που ενεργοποιούνται από καλλιτέχνες πολλές φορές αυτοπροσδιορίζονται ως «αντιπολιτευτικοί», «οριακοί», «εναλλακτικοί», «ανεξάρτητοι», «DIY», «not-profit» (μη κερδοσκοπικοί), «παράλληλοι», «συνεταιρικοί» ή «grassroots galleries or spaces», «artist-run centers» (αυτοδιαχειριζόμενα κέντρα καλλιτεχνών), «collectives», «institutions by artists», «self-organisation», αλλά και τα λεγόμενα *countercultures¹. (Detterer & Nannucci 2012)

Ωστόσο, οι ανεξάρτητοι χώροι καλλιτεχνών αποτελούν μια σημαντική, αλλά και πολύπλοκη πρακτική στο πεδίο της τέχνης σήμερα. Ένα παράδειγμα είναι ο τρόπος με τον οποίο προβάλλεται το πολιτιστικό προϊόν που δημιουργείται και χρησιμοποιείται μέσω αυτών των οργανισμών.

Παρόλα αυτά, υπάρχει πολύ μικρή κριτική, έρευνα και μελέτες που αφορούν αυτούς τους χώρους, αφού υπάρχει περιορισμένο υλικό βιβλιογραφίας, αλλά περισσότερες εμπειρικές έρευνες (εκδηλώσεις, φυλλάδια συνέδρια αλλά και συνεντεύξεις).

Πολλοί σημαντικοί ανεξάρτητοι καλλιτεχνικοί χώροι εξακολουθούν να λειτουργούν εδώ και αρκετές δεκαετίες, όπως το Art Metropole στο Τορόντο, το οποίο ιδρύθηκε το 1974, το Nýlistasafnið, το οποίο ιδρύθηκε το 1978 στο Ρέικιαβικ της Ισλανδίας, αλλά και ένας από τους πιο γνωστούς χώρους, το Transmission Gallery, το οποίο ιδρύθηκε το 1983 στη Γλασκώβη.

Οι ανεξάρτητοι χώροι, επίσης, χαρακτηρίζονται από την παραγωγικότητα, την ιστορία και τις δράσεις τους σε πολλές χώρες και πόλεις. Για παράδειγμα, σε άρθρο του ο Griffiths (2006: 79) απαριθμεί 36 ανεξάρτητους χώρους καλλιτεχνών που λειτουργούσαν το 2006

στο Βερολίνο και πολλούς άλλους που δεν καταγράφηκαν, ενώ οι Rosati & Staniszewski (2012) τεκμηριώνουν πάνω από 140 εναλλακτικούς χώρους και έργα που υπήρχαν στη Νέα Υόρκη μεταξύ 1960-2010. Ο Wallis (2002: 165) παρατηρεί ότι μέχρι το 1998 υπήρχαν περισσότεροι από 700 αναγνωρισμένοι εναλλακτικοί χώροι στις Ηνωμένες Πολιτείες.

¹. **countercultures** are a way of life and set of attitudes opposed to or at variance with the prevailing social norm (ένας τρόπος ή μια στάση ζωής που διαφέρει από την κυρίαρχη κοινωνική νόρμα).

Αυτό δεν συμβαίνει μόνο σε πρόσφατες περιόδους. Πολλοί καλλιτέχνες και συγγραφείς έχουν αναφορές από τα περίφημα salons στη Γαλλία, πιο συγκεκριμένα το Salon des Refusés (1863) και το Salon des Indépendants (1884), τα οποία υπήρχαν στο Παρίσι. Πολλοί καλλιτέχνες την εποχή εκείνη τόλμησαν να εκθέσουν σε αυτό τον εναλλακτικό χώρο, οι περισσότεροι από αυτούς είναι οι ιστορικοί ιμπρεσιονιστές που γνωρίζουμε σήμερα.

Πιο πρόσφατα, ο Tan (2016: 21) αναφέρει ότι πολλοί ανεξάρτητοι χώροι καλλιτεχνών και κολεκτίβες στο Βερολίνο, στο Λονδίνο και στη Νέα Υόρκη έχουν εδώ και αρκετό καιρό συμβάλει σημαντικά στη σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή, ακόμη παρατηρείται η άνθηση της εικαστικής παραγωγής από ανεξάρτητους χώρους και σε μία πρόσφατη ανελισσόμενη πολιτιστικά περιοχή, όπως είναι η Κωνσταντινούπολη.

4.2.1 Non-profit Artist-run space/collective

Η έρευνα θα αναφερθεί σε δύο (2) διαφορετικά είδη οργανισμών: α) non-profit artist-run spaces (μη κερδοσκοπικός καλλιτεχνικός χώρος αυτοοργάνωσης), και το artist collective (καλλιτεχνική κολεκτίβα). Ως εκ τούτου, θα χρησιμοποιηθεί ο γενικός όρος «*artist-run organisation*» (αυτοδιαχειριζόμενος καλλιτεχνικός οργανισμός) αλλά και artist run spaces (καλλιτεχνικός χώρος αυτοοργάνωσης) στα επόμενα κεφάλαια έτσι ώστε να διευκολύνει την πτυχιακή διατριβή στο θεωρητικό επίπεδο.

Τα **artist-run spaces** είναι ένας ευρύς όρος που αναφέρεται σε χώρους που διαχειρίζονται οι καλλιτέχνες, οι οποίοι ενδιαφέρονται πρωτίστως να προσφέρουν στήριξη, εκθεσιακό χώρο αλλά και στούντιο σε άλλους ανεξάρτητους καλλιτέχνες. Συνήθως οι χώροι αυτοί βρίσκονται σε κεντρικά σημεία μιας πόλης, χωρίς αυτό να είναι πάντα δεδομένο. Οι καλλιτεχνικοί αυτοδιαχειριζόμενοι χώροι ποικίλουν σε μεγάλο βαθμό, όπως επίσης υπάρχουν ποικίλα επίπεδα συνεργασίας μεταξύ διαχειριστών και ανεξάρτητων καλλιτεχνών. Σε πολλές περιπτώσεις σήμερα τα artist-run spaces ακολουθούν ένα μοντέλο οργανισμού με την ονομασία «*non-profit artist-run space*».

(Detterer & Nannucci 2012)

Τα **artist collectives** (καλλιτεχνικές κολεκτίβες) αποτελούνται από ομάδες οι οποίες διαχειρίζονται συλλογικές δραστηριότητες και ουσιαστικά τα μέλη της ομάδας ακολουθούν μια κοινή αισθητική και αποστολή. Συνήθως δεν βασίζονται σε ένα συγκεκριμένο χώρο, αλλά δουλεύουν πάνω σε ένα είδος πλατφόρμας συνεργασιών με

κοινή αισθητική, παρόλα αυτά δεν αποκλείεται ένας μόνιμος χώρος που χρησιμοποιείται ως στούντιο, χώρος φιλοξενίας και παρουσιάσεις με άλλες καλλιτεχνικές συνεργασίες. Πολλές φορές παρουσιάζουν έργα σε διαφορετικές τοποθεσίες, ακόμα και σε άλλους καλλιτεχνικούς χώρους αυτοοργάνωσης.

Πιο συγκεκριμένα, οι κοινοί στόχοι μιας καλλιτεχνικής κολεκτίβας περιλαμβάνουν οτιδήποτε σχετίζεται με τις ανάγκες του καλλιτέχνη, όπως η αγορά υλικών, η ανταλλαγή εξοπλισμού ή χώρου, αλλά και η ανάγκη δημιουργίας συνθηκών πειραματικού έργου. Χαρακτηρίζονται, επίσης, από κοινές ιδεολογίες, πολιτικές πεποιθήσεις και από μια πιο σύγχρονη προσέγγιση και πρακτική, τη δυνατή φιλία. Επίσης, οι νεότερες καλλιτεχνικές κολεκτίβες έχουν τη δυνατότητα να συνδέονται με πολλές άλλες πλατφόρμες και καλλιτεχνικά δίκτυα.

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι κολεκτίβες και οι καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης έχουν μη κερδοσκοπικό χαρακτήρα και, ως εκ τούτου, είναι επιλέξιμοι για επιχορηγήσεις, τις οποίες χρησιμοποιούν για την οργάνωση μιας παρουσίασης και ένα μικρό ποσό για την αμοιβή των καλλιτεχνών που φιλοξενούν. Από την άλλη, οι γκαλερί αυτοοργάνωσης δεν έχουν τη δυνατότητα χορηγιών επειδή δεν ορίζονται ως μη κερδοσκοπικοί οργανισμοί.

4.2.2 Ο ρόλος των artist-run spaces/organisations (καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης) στον πολιτισμό και στην κοινότητα

Πιο συγκεκριμένα, η έρευνα εξετάζει ανεξάρτητες καλλιτεχνικές οργανώσεις που αποδεικνύουν ότι η παρουσία τους σε μία πόλη μπορεί να έχει μεγάλο όφελος για ολόκληρη την κοινότητα. Με τον προσδιορισμό της σημασίας του δημιουργικού τομέα, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω και ειδικά του ρόλου των καλλιτεχνών στο πλαίσιο αυτό, αρχίζει να δημιουργείται μια βάση για τη πτυχιακή διατριβή ενός καλλιτεχνικού ανεξάρτητου χώρου. Παράλληλα με την κατανόηση της σημαντικότητας της δράσης των ανεξάρτητων καλλιτεχνικών οργανισμών σε μια κοινότητα, είναι δόκιμο να εξετάσει η πτυχιακή διατριβή από ποιους πόρους αντλούν εφόδια για την επιβίωση των χώρων αυτών.

Ακόμη μπορεί να διερευνηθεί το πώς και γιατί δημιουργείται ένας ανεξάρτητος οργανισμός σε μια περιοχή, πώς δημιουργούν ευκαιρίες και παρέχουν ανέσεις που μπορεί να βοηθήσουν στην προσέλκυση και διατήρηση των καλλιτεχνών σε μια πόλη. Οι έρευνες

δείχνουν ότι υπάρχουν πολλά οφέλη από την ύπαρξη ενεργών καλλιτεχνών μέσα σε μια πόλη. Ωστόσο, μια περιοχή ή πόλη θα πρέπει να προσπαθήσει να δημιουργήσει τις κατάλληλες δομές και το περιβάλλον για να φιλοξενήσει είτε τους τοπικούς καλλιτέχνες που αποφοιτούν από τοπικές Σχολές Καλών τεχνών ή από άλλα ινστιτούτα, αλλά και τους καλλιτέχνες που έρχονται από το εξωτερικό. Παρά το γεγονός αυτό, η πραγματικότητα είναι ότι οι πόλεις παρέχουν περιορισμένους πόρους στους καλλιτέχνες. Σύμφωνα με τους Jackson et al. (2003), υπάρχει ένα ανεπαρκές σύνολο δομών υποστήριξης για να βοηθήσει, ιδιαίτερα τους νέους καλλιτέχνες, να μπορέσουν να παράξουν και να ολοκληρώσουν στο μέγιστο των δυνατοτήτων του έργου τους.

Με λίγα λόγια, εξαιτίας αυτής της έλλειψης υποστήριξης από διάφορους θεσμούς, οι καλλιτέχνες καταφεύγουν στην ανάγκη για δικές τους πρωτοβουλίες, όπως να δημιουργήσουν τους δικούς τους οργανισμούς, οι οποίοι θα υποστηρίζουν το έργο τους με κάθε τρόπο. Με τη δημιουργία ανεξάρτητων καλλιτεχνικών οργανισμών, όπως κολεκτίβων (collectives), συνεταιρισμών (co-operatives) artist-run projects/spaces ή ακόμα και μεμονωμένες περιοδικές πρωτοβουλίες (artist-run initiative projects), αναπτύσσονται οι ευκαιρίες σχετικά με την εξεύρεση πόρων υποστήριξης.

Πολλές από αυτές τις οργανώσεις δημιουργήθηκαν αρχικά με αφορμή την απόρριψη κάποιων ιδρυτικών μελών τους από εμπορικές γκαλερί, κάτι το οποίο τους εμπόδιζε να προβάλουν το έργο τους προς τα έξω, αλλά και από πολιτικοοικονομικούς παράγοντες. Οι λόγοι για τους οποίους τα έργα τους δεν έγιναν δεκτά είναι είτε επειδή ήταν νέοι καλλιτέχνες που δεν είχαν εμπειρία και πλούσιο βιογραφικό είτε επειδή οι γκαλερί συνεργάζονταν ήδη με δικούς τους καλλιτέχνες.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι οι οργανισμοί αυτοί καλύπτουν ένα σημαντικό κενό στην αγορά της τέχνης, παρέχουν μια ευκαιρία εξόδου στους νέους καλλιτέχνες που δεν εκπροσωπούνται από μια παραδοσιακή εμπορική γκαλερί, έτσι μπορούν να εκθέσουν τις δουλειές τους στο κοινό (Mc Carthy, Ondaatje, Brooks & Szantoi 2005). Λειτουργώντας ως συλλογική ομάδα με κοινή πολιτική στάση ή κοινωνική ταυτότητα και αισθητική, οι καλλιτεχνικοί αυτοί οργανισμοί έχουν αποδείξει ιστορικά ότι μπορούν να δημιουργήσουν ειδικά συστήματα υποστήριξης, πρόσβαση σε εξοπλισμούς και χώρους παραγωγής, αλλά και ευκαιρίες προώθησης και έκθεσης της δουλειάς τους.

Μερικοί από τους πρώτους εναλλακτικούς χώρους που δημιουργήθηκαν πολύ νωρίς στη δεκαετία του 1960 είναι το 112 Greene Street στο Σόχο της Νέας Υόρκης, σύμφωνα με τους Fiore & Sørensen (2012)

4.2.3 Ιστορική αναφορά

Συγκεκριμένα, η έρευνα θα μελετήσει το πώς συνδέονται οι αυτοδιαχειριζόμενοι χώροι με κοινωνικά και πολιτικά κινήματα, τόσο ιστορικά, όσο και σήμερα. Για το σκοπό αυτό, θα αναφερθεί σε περιπτώσεις από τη διεθνή εμπειρία και ιστορία, όπως για παράδειγμα η περίπτωση του χώρου **112 Greene Street** τη δεκαετία του 1970, σε μία υποβαθμισμένη περιοχή, στο Σόχο της Νέας Υόρκης (Ault 2002).

Κατά τη διάρκεια του 1960, οι καλλιτέχνες, αρχιτέκτονες και κοινωνιολόγοι επανεξέταζαν και μετέφεραν τις παραδοσιακές έννοιες του «διαστήματος», του «χώρου» και το πλαίσιο αναφοράς τους σε μία νέα κατανόηση του χώρου, η οποία περιλάμβανε έννοιες του κοινωνικού και πολιτικού χώρου. Η έννοια του χώρου έγινε ταυτόχρονα μία αφηρημένη αντίληψη. (Beck 2002). Με τον επαναπροσδιορισμό του όρου «καλλιτεχνικός χώρος», τα μουσεία μοντέρνας τέχνης, αμφισβητήθηκαν έντονα από τις διαμαρτυρίες και τις απαιτήσεις των εργαζομένων της τέχνης, από ομάδες καλλιτεχνών, αλλά και από μεμονωμένους ανεξάρτητους καλλιτέχνες (Ault 2002).

Ανταποκρινόμενοι στις «επείγουσες αυτές αλλαγές», το φθινόπωρο του 1970 οι καλλιτέχνες Jeffrey Lew και Rachel Wood μετέτρεψαν τους δύο ορόφους ενός βιομηχανικού κτιρίου σε μια παραγκωνισμένη περιοχή, το Σόχο, στη Νέα Υόρκη και, πιο συγκεκριμένα, το νούμερο 112 στην Greene street. Το κτίριο αυτό χρησιμοποιείτο επίσης από φίλους των καλλιτεχνών για να παράγουν και να παρουσιάζουν τη δουλειά τους στο κοινό. Οι καλλιτέχνες προέρχονταν από ένα ευρύ φάσμα εικαστικών και παραστατικών τεχνών, όπως ο χορός, τα performance arts, η ανάγνωση ποίησης και διάφορες άλλες δραστηριότητες. Στις αρχές του Οκτώβρη της ίδιας χρονιάς το **112 Greene Street**, όπως έγινε ευρύτερα γνωστό στο χώρο της τέχνης, εγκαινίασε την πρώτη ομαδική έκθεση από διάφορους καλλιτέχνες. Η παρουσίαση λάμβανε χώρο στο ισόγειο και στο υπόγειο του παλαιού βιομηχανικού κτιρίου, το οποίο στο παρελθόν ήταν χυτήριο σιδήρου.

Το 112 Greene Street είχε μεγάλη επιρροή στους χώρους της τέχνης αλλά και σε ανεξάρτητες εναλλακτικές πρωτοβουλίες καλλιτεχνών, παρόλα αυτά είναι πολύ λίγες οι δημοσιεύσεις για αυτό το γεγονός. Αξίζει να σημειωθεί ότι η περιοχή του Σόχο, στην οποία δραστηριοποιήθηκε ο χώρος, έγινε πόλος έλξης από νέους και ασυμβίβαστους καλλιτέχνες. Οι πιο πολλοί από αυτούς ήταν αποτέλεσμα των πολιτιστικών παλιρροιακών κυμάτων και της μετανάστευσης του 1968 (Beck 2002). Ο χορός και τα performance arts ήταν εξίσου σημαντικές δραστηριότητες και ο ρόλος του γυναικείου φύλου διαδραμάτισε κεντρικό ρόλο, σε μία εποχή κατά την οποία η γυναικεία παρουσία στα εικαστικά ήταν ακόμα διστακτική.

4.2.4 Σύγχρονη περιπτωσιολογική μελέτη του ιστορικού διεθνή μη κερδοσκοπικού οργανισμού SPACES στην Αμερική.

Η πτυχιακή διατριβή επέλεξε τις συγκεκριμένες περιπτωσιολογικές μελέτες επειδή αποδεικνύουν ότι - μέσα από τα μοντέλα που ακολούθησαν - κατάφεραν να επιβιώσουν μέχρι σήμερα. Το καθένα από αυτά αντιπροσωπεύει τα είδη χώρων αυτοοργάνωσης τα οποία μελετά η πτυχιακή διατριβή.

Ένας σημαντικός σταθμός για την πορεία και εξέλιξη των καλλιτεχνικών οργανισμών είναι η περίοδος της δεκαετίας του 1970 στην Αμερική. Πιο συγκεκριμένα, το 1978 ένας νέος καλλιτεχνικός οργανισμός αναδύθηκε στο χώρο της πολιτιστικής σκηνής του Οχάιο. Ο χώρος αυτός εγκαταστάθηκε πάνω από ένα εμπορικό κέντρο των McDonald's στο Κλήβλαντ. Αυτός ο νεοσύστατος μη κερδοσκοπικός οργανισμός ονομάστηκε **Aeolus**. Και στη συνέχεια πήρε το όνομα A space από τον James Rosenberger.

Ο χώρος φιλοξένησε πολύ σημαντικές εκθέσεις καλλιτεχνών, καθώς συνέβαλε στην εξελικτική τους πορεία. Ένα από τα σημαντικά έργα που παρουσιάστηκαν είναι οι πρώτες performances του Vito Acconci. Ο χώρος χαρακτηρίζεται από τις ρηξικέλευθες δραστηριότητες και την πρωτοπορία του. Ήταν από τους πρώτους χώρους που προώθησαν το video art . Ο Rosenberger αγάλιασε τη νέα, τεχνολογική πρωτοποριακή πρακτική του καλλιτέχνη, κάτι που προσπάθησε να προωθήσει και στο νέο χώρο που διοργάνωνε στο Οχάιο. Εδώ παρατηρείται η ενδεδειγμένη πορεία και προσπάθεια του διαχειριστή να επικοινωνήσει προς τα έξω με ιδιαίτερα ουσιαστικές στρατηγικές.

Πολλοί αχρησιμοποίητοι χώροι, όπως τράπεζες, διαμερίσματα και βιομηχανικά εργοστάσια, μετατρέπονταν σε έναν πυρήνα καλλιτεχνικής επαναστατικής ενέργειας που είχαν το χαρακτήρα των pop-up stores. Οι περισσότεροι χώροι και γκαλερί του βορειοανατολικού Οχάιο δεν επιδίωκαν τη μονιμότητα και μάλιστα δεν κατάφεραν ποτέ να συγκροτήσουν ένα κλασσικό μοντέλο πολιτιστικού οργανισμού. Δημιουργούσαν ένα έντονα λαμπερό εικαστικό τοπίο τόσο προσωρινό, αλλά και δυναμικό, αφήνοντας έτσι πίσω από κάθε δράση τους το χαοτικό με δέος στίγμα τους.

Το πρόγραμμα **Aeolus**, το οποίο αποτελείτο από τους χώρους A Space (Art Space) και P Space (Performance Space), παρείχε ειδικές πλατφόρμες και ένα κοινό που τους ακολουθούσε. Πολύ λίγοι χώροι ενεργούσαν με παρόμοια πρακτική την περίοδο αυτή. Από την άλλη, οι χώροι αυτοί ήταν πάντα ευάλωτοι σε εμπόδια και προκλήσεις που προέκυπταν. Τονίζοντας αυτή τη μεταβαλλόμενη φύση των μικρών αυτό-διαχειριζόμενων χώρων, ο επικεφαλής διαχειριστής του, Rosenberger, ανακοίνωσε την αποχώρηση του από τη διαχείριση του χώρου, μαζί του πήρε και τα ονόματα των project του **Aeolus, A Space** και **P Space**.

Ο χώρος κινδύνευε να κλείσει, παρόλα αυτά ο συνεργάτης του Aeolus Project, Robert Mihalay, πήρε τα ηνία και έδωσε στο χώρο μια νέα ταυτότητα. Έτσι, αποφάσισε ότι αντί να απευθύνεται ο χώρος σε μεμονωμένες δραστηριότητες και προγράμματα, όπως ενεργούσε παλαιότερα, θα ενστερνιζόταν μια πολυμορφία και μια πολυσχιδή πορεία, γι' αυτό και μετονομάστηκε με την πιο γενική ονομασία **SPACES**.

Αυτό το φαινόμενο της συχνής αναδιαρρύθμισης, αλλά και ευελιξίας, χαρακτήριζε τους εναλλακτικούς χώρους των δεκαετιών του 1960-1980. Οι αυτοδιαχειριζόμενοι χώροι καλλιτεχνών τη δεκαετία αυτή επιβίωναν από μερικούς μήνες μέχρι και χρόνια, στην καλύτερη περίπτωση. Οι λόγοι είναι εμφανείς: στις περιπτώσεις που έβρισκαν χρηματοδοτήσεις, αυτές συνήθως δεν ήταν αξιόπιστες και τις πιο πολλές φορές έρχονταν αντιμέτωποι με τις ιδεολογικές τους πεποιθήσεις. Ακόμη, πολύ λίγοι ιδρυτές ήταν καταρτισμένοι σε θέματα διαχείρισης οικονομικών και διοικητικών καθηκόντων. Ως εκ τούτου, πολύ λίγοι οργανισμοί κατάφεραν να επιβιώσουν (Lynn 2018).

Αυτό που διακρίνεται στον αυτοδιαχειριζόμενο χώρο **SPACES** και τον κάνει μοναδικό είναι η επιβίωσή του στη διάρκεια του χρόνου. Το **SPACES** έχει συμπληρώσει 40 χρόνια από την ίδρυση του, έτσι αποδεικνύεται διεθνώς ως ένα σημαντικό πρότυπο στρατηγικού μοντέλου ανάπτυξης ενός οργανισμού. Πολλοί πολιτιστικοί οργανισμοί που αξιοποιούν την εξωτερική χρηματοδότηση, τις εγκαταστάσεις και τα δίκτυα επωφελούνται από ένα πλούσιο οικοσύστημα, το οποίο πολλές φορές δεν δημοσιοποιείται ή αποφεύγουν να μιλάνε για αυτό, σε μια προσπάθεια να διατηρήσουν και να εστιάσουν στο καλλιτεχνικό περιεχόμενο, με λίγα λόγια είναι δύσκολο κάποιος χώρος να αισθάνεται επαναστατικός και εναλλακτικός, αλλά ταυτόχρονα να προσπαθεί να εξασφαλίσει ιδιωτικές ή δημόσιες χρηματοδοτήσεις μέσω γραφειοκρατικών διαδικασιών

Ακόμη η μακροζωία και η επιβίωση του χώρου **SPACES** οφείλεται στην εστίαση και καλή συνεργασία με όλες τις εκφάνσεις (αλυσίδα) που αποτελούν ένα πολιτιστικό οργανισμό, όπως το διοικητικό συμβούλιο, οι χρηματοδότες, οι πατρόνες (patrons - προστάτες) και οι καλλιτέχνες. Στο χώρο **SPACES** τα πάντα συγχρονίζονται την κατάλληλη στιγμή, διατηρώντας τη συγκέντρωση και τη ζωντάνια του.

Συμπερασματικά, όπως επισημαίνει ο Christopher Lynn, χαρακτηρίζει το **SPACES** μέσα στα 40 χρόνια λειτουργίας του ως έναν πολύ ευέλικτο οργανισμό και ταυτόχρονα προσαρμόσιμο στις διάφορες συνθήκες που καλείτο να αντιμετωπίσει. Η αποδιοργάνωση και οι αλλαγές γεννούσαν νέες ιδέες, καθώς έδιναν μεγάλη ελευθερία στους καλλιτέχνες, αλλά και στο κοινό τους. Ωστόσο, χωρίς ένα αυστηρά οργανωμένο στρατηγικό πλάνο από έμπειρους διαχειριστές, δεν θα μπορούσε ποτέ να επιβιώσει και να εξελιχθεί.

Μέρος της μεθοδολογίας του **SPACES** ήταν η προτεραιότητα στην απλοϊκότητα, στον προγραμματισμό, στην αφοσίωση των στόχων του, αλλά ταυτόχρονα επιτρεπόταν η ευελιξία του σε κάθε συνθήκη. Αυτό, επίσης, δημιουργεί ένα πιο σταθερό πλαίσιο, στο οποίο οι καλλιτέχνες μπορούν να πειραματιστούν. Αξίζει να παρατηρηθεί η πορεία των εναλλακτικών χώρων γενικότερα και συγκεκριμένα του πώς ωριμάζουν μέσα στο χρόνο και λειτουργικά ίσως μοιάζουν με τους θεσμικούς οργανισμούς από τους οποίους κάποτε ήθελαν να απομακρυνθούν, καθώς επίσης θα ήταν ενδιαφέρον να παρατηρηθεί ποιες εναλλακτικές λύσεις προκύπτουν ως αντίδραση σε αυτές (Lynn 2018).

4.2.5 Triangle France artist run non-profit Organization

Το **Triangle** space ιδρύθηκε ως μη κερδοσκοπικό οργανισμός. Εγκαταστάθηκε στη Μασσαλία της Γαλλίας το 1994 όπου πραγματοποίησε σημαντικές δράσεις στο πολιτιστικό τοπίο της περιοχής. Το πρώτο πλάνο του χώρου ήταν το πρόγραμμα φιλοξενίας όπου φιλοξενούσε καλλιτέχνες από την Μασσαλία στους οποίους πρόσφερε ευκαιρίες τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό. Εικοσιπέντε χρόνια αργότερα, το **Triangle** συνεχίζει να προσφέρει ένα διεθνές αναγνωρισμένο πρόγραμμα φιλοξενίας υψηλής ποιότητας στούντιο καθώς και ένα φιλόδοξο πρόγραμμα, εκδηλώσεων και εκδόσεων. Από το 1995 διατηρεί μια μεθοδολογία στην οργάνωση όπου δίνει την δυνατότητα στο χώρο να αφοσιώνεται στους αρχικούς του στόχους που είναι η ειδική εξατομικευμένη υποστήριξη στην έρευνα των καλλιτεχνών. Αυτό επιτεύχθηκε αφού ο οργανισμός αποφάσισε να αναθέσει την διαχείριση σε επιμελητές- διαχειριστές. Οι καλλιτέχνες-διαχειριστές εξακολουθούσαν να έχουν την εποπτεία αλλά μακριά από πρακτικές και γραφειοκρατικές διαδικασίες, ωστόσο συμμετέχουν σε συζητήσεις για τα πλάνα και το όραμα του οργανισμού, εστιάζοντας στην ηθική και την ανάπτυξη. (Kopp & Williams 2016)

Επίσης μια από τις μεγάλες δεσμεύσεις του είναι τα προγράμματα φιλοξενίας τα οποία απαιτούν μεγάλη χρηματοδότηση, για το λόγο αυτό στρέφεται προς ανοικτές προσκλήσεις καλλιτεχνών και διεθνή προγράμματα πολιτιστικών ανταλλαγών. Η επιλογή των καλλιτεχνών βασίζεται στη ποιότητα των δουλειών τους. Ο οργανισμός προσελκύει διεθνείς καλλιτέχνες οι οποίοι συνεισφέρουν με τις γνώσεις τους στην τοπική εικαστική σκηνή της Μασσαλίας. Συμμετέχει επίσης ενεργά στο “Arts en Residence” ένα δίκτυο προγραμμάτων φιλοξενίας καλλιτεχνών. Επιπλέον ένας από τους σημαντικούς στόχους του είναι η οικονομική υπεράσπιση των καλλιτεχνών του, καθώς ενημερώνονται για την ισότητα και την σωστή μίσθωση τους, για φορολογικούς κανόνες και καθεστώτα. Επίσης ο οργανισμός συνεργάζεται με τη διεθνή πλατφόρμα W.A.G.E. η οποία ενημερώνει για τα δικαιώματα των καλλιτεχνών.

Τέλος το **Triangle** space χαρακτηρίζεται από την ποικιλομορφία του και την επικοινωνίας του μεταξύ ανθρώπων εκτός του Δυτικού κόσμου της τέχνης και των κεντρικών Πόλεων. Ενθαρρύνει επίσης τους αναδυόμενους καλλιτέχνες να κάνουν σημαντικά βήματα και να εξελίξουν την πρακτική τους μέσα από τον πειραματισμό. (Kopp & Williams 2016)

4.3 Ριζωματικό μοντέλο

Στη συνέχεια αυτού του κεφαλαίου, η εργασία θα αναλύσει το κοινό «ριζωματικό» μοντέλο οργάνωσης που χαρακτηρίζει τους οργανισμούς που θα αναφερθούν πιο κάτω. **Rundum Space και Enough Room for Space (ERFS)**. Επίσης, πολλά από τα στοιχεία αυτά διακρίνονται στον οργανισμό **Νεοτερισμοί Τουμάζου**.

Ως όρος, το «ρίζωμα» προέρχεται από τον κλάδο της βοτανικής, περιγράφοντας μια οριζόντια και διαδεδομένη ομαδοποίηση ριζών, η οποία συλλέγει τα απαραίτητα θρεπτικά συστατικά για την επιβίωση του φυτού και την παραγωγή περαιτέρω ριζών και βλαστών. Οι Γάλλοι φιλόσοφοι Gilles Deleuze και Félix Guattari χρησιμοποιούν τον όρο «ρίζωμα» για να περιγράψουν τη σύγχρονη μεταμοντέρνα κοινωνία. (Deleuze & Guattari 1987). Το «ρίζωμα» αποδίδεται ως μη ιεραρχικό φαινόμενο, το οποίο μεταβάλλεται συνεχώς και δημιουργεί νέους συνδυασμούς νοημάτων.

Η επίπεδη κίνηση του ριζώματος αντιστέκεται στη χρονολογία και στην οργάνωση. Σε αυτό το μοντέλο, ο πολιτισμός εξαπλώνεται σαν την επιφάνεια ενός υδάτινου σώματος, εξαπλώνεται δηλαδή προς τους διαθέσιμους χώρους ή προς νέους χώρους μέσα από κενά διαστήματα δημιουργώντας ισορροπία και ομαλότητα (Deleuze & Guattari 1987). Στο βιβλίο «The Artist-Run Space of the Future» (2010) αναφέρεται ο όρος «ρίζωμα» (rhizome) σε πρακτικές μοντέλων οργάνωσης. (Institute for Apply Aesthetic 2010)

Η ριζωματική αυτοοργάνωση είναι περιεκτική, καθώς διευρύνει τις έννοιες της εκπαίδευσης και της ανάπτυξης σε ένα ευρύτερο κοινωνικό σύνολο. Τα κύρια ριζωματικά χαρακτηριστικά ενός αυτοδιαχειριζόμενου χώρου είναι η κινητικότητα και η ρευστότητα. Πιο συγκεκριμένα, χαρακτηρίζεται από μια μη ιεραρχική μορφή και από μεταβαλλόμενες πρακτικές που συνδυάζουν τη θεωρία με την πράξη. Επίσης, περιλαμβάνουν τη δημιουργία νέων προοπτικών, όπως τη συνεργασία με θεσμικούς οργανισμούς της τέχνης, χωρίς αυτό να είναι πάντα δεσμευτικό. (Institute for Apply Aesthetic 2010)

Οι πρακτικές αυτές υποστηρίζουν το έργο των καλλιτεχνών καθώς δημιουργούν ένα δίκτυο σχέσεων, το οποίο διευρύνεται πέρα από τον τομέα της τέχνης, όπως κοινωνικοπολιτικοί και άλλοι διαθεματικοί κλάδοι. Δεδομένου ότι η ριζωματική πρακτική δεν επιβάλλει κανένα είδος αυστηρών και περιοριστικών δομών, μπορεί να προσφέρει πολλά οφέλη σε μια διαδικασία εικαστικής έρευνας. Το φαινόμενο του

ριζώματος, ως πρακτική στον πολιτισμό και ειδικότερα στη δομή των σύγχρονων καλλιτεχνικών οργανισμών αυτοοργάνωσης, διακρίνεται φανερά στη σύγχρονη εικαστική σκηνή. Επίσης, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι αυτή η πρακτική αντιτίθεται με την ιδεολογικά φορτισμένη πρακτική των εναλλακτικών καλλιτεχνικών χώρων αυτοοργάνωσης κατά τις δεκαετίες του 1960 και του 1970.

Οι σύγχρονοι χώροι αποτελούνται από ένα συλλογικό δυναμισμό και από μια ιδιαίτερη χαρακτηριστική διάχυση, όπως φάνηκε στα πιο πάνω παραδείγματα, αλλά και στο κυπριακό παράδειγμα των «**Νεοτερισμών Τουμάζου**», το οποίο θα αναλύσει στη συνέχεια η εργασία. Οι σύγχρονοι οργανισμοί και οι δραστηριότητες που διενεργούν οι καλλιτέχνες δεν αποτελούν αναγκαστικά μια αντίθετη ιδεολογία με το ευρύτερο θεσμικό πλαίσιο της σύγχρονης τέχνης. Ένα παράδειγμα είναι η συνεργασία του PS1 και του MOMA museum.

Όπως έχει προαναφερθεί, μία ριζωματική προσέγγιση επιτρέπει μια σχετική ελευθερία στη δημιουργική και διαχειριστική διαδικασία στους σύγχρονους χώρους αυτοοργάνωσης καλλιτεχνών. Στα πλαίσια της πρακτικής του ριζώματος, δεν υπάρχει διαχωρισμός ή διάκριση μεταξύ του ρόλου του καλλιτέχνη και του διαχειριστή. Το ρίζωμα είναι κάτι που μεγαλώνει και εκτείνεται μέσα από την προσωπικότητα του καλλιτέχνη, είναι επομένως μια συνεχής διαδικασία δημιουργικότητας και εφευρετικότητας που δεν ακολουθεί καμία αυστηρή πορεία. Η ριζωματική προσέγγιση ουσιαστικά δεν μεταφράζεται ως μία μέθοδος, αλλά ως ένας τρόπος σκέψης και ένα είδος αντίληψης, άρα θα πρέπει να ερμηνευθεί ως ένα μέσο για το τελικό αποτέλεσμα και όχι ως μια ολοκληρωμένη πρακτική.

Όπως έχει σημειωθεί πιο πάνω, η ιδέα ενός ριζωματικού δικτύου σύμφωνα με τη Laas (2017) αποτελεί ένα κομβικό σημείο για μια καλλιτεχνική κολεκτίβα. Το Institute for Apply Aesthetic (2010) προτείνει ένα υβριδικό μοντέλο χώρου αυτοοργάνωσης, στο οποίο το πλαίσιο, ο χώρος που διαχειρίζεται ένας καλλιτέχνης δεν έχει ιδιαίτερη αρχή ούτε τέλος ή εμπόδια, αλλά ρέει και κατοικεί σε κενά διαστήματα και ακατοίκητους χώρους. Αυτή η συνθήκη και πρακτική επιτρέπει σε έναν οργανισμό να είναι πολύπλευρος, διάχυτος και ευέλικτος. Επίσης, αυτό το μοντέλο προωθεί την τοπική καλλιτεχνική σκηνή και τη σύνδεση της κοινότητας με τα δρώμενα με ποικίλους τρόπους,

όπως επιλογές εναλλακτικής στέγασης, ιδανικές συνθήκες πολιτιστικής παραγωγής ή οικονομική βιωσιμότητα.

Ακόμη, τέτοιου είδους μοντέλα στο μέλλον πρόκειται να αναπτυχθούν και να διαμορφωθούν ακόμη περισσότερο καθώς ανακαλύπτουν και εμπλουτίζουν νέες μεθόδους. Ένας οργανισμός αυτοοργάνωσης του μέλλοντος μπορεί να είναι ένας χώρος μελέτης ενός σπιτιού ή εστιατορίου ή ένας χώρος ανάμειξης διάφορων κοινωνικών ομάδων. Σε αυτούς τους υβριδικούς χώρους οι άνθρωποι συζητούν, κατασκευάζουν, δοκιμάζουν και εφαρμόζουν διάφορες λύσεις όπου νέες ιδέες, στρατηγικές και δομές μπορούν να αναπτυχθούν και να εξαπλωθούν σε ένα ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο. (Laas 2017)

Επίσης, σύμφωνα με το Rubinstein (2010), οι σύγχρονοι καλλιτεχνικοί οργανισμοί αυτοοργάνωσης δεν είναι πάντα απαραίτητο να ακολουθούν τα υφιστάμενα μοντέλα ανάπτυξης, αλλά πρέπει να εξελίσσονται και να μεταβάλλονται συνεχώς. Ένας χώρος αυτοοργάνωσης θα μπορούσε να ενεργεί συνεχώς «εναλλακτικά» και προσαρμοστικά ανάλογα με τις συνθήκες, αποσυνδέοντας τον εαυτό του από χωρικές εξαρτήσεις και συγκεκριμένες τοποθεσίες.

Από την άλλη, είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε μερικούς από τους πιθανούς κινδύνους που μπορούν να προκύψουν από αυτό το μοντέλο. Με αυτή την έννοια, οι σύγχρονοι ενεργοί καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης ανοίγονται ταυτόχρονα σε πολλές κατευθύνσεις, έτσι ελλοχεύει ο κίνδυνος του μη συγκεκριμένου μακροπρόθεσμου σχεδίου. Όπως έχει παρατηρηθεί από την ιστορία, η μετάβαση από τις χωρικές συνθήκες του εργαστηρίου σε άλλες πρακτικές που βασίζονται σε συλλογικά έργα και πλατφόρμες διάλογων έσπασαν τη σπουδαιότητα της σημασίας του εργαστηρίου ή του στούντιο, το οποίο παρείχε κάποτε στον καλλιτέχνη τις απαραίτητες συνθήκες εργασίας, καθώς και ένα είδος συμβολικά φορτισμένου σημείου αναφοράς.

Παρά το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες έχουν αφήσει σε μεγάλο βαθμό την απομόνωση των στούντιό τους και έχουν αρχίσει να συμμετέχουν ενεργά σε ένα πιο οικουμενικό σύστημα της τέχνης (artist residencies, παρουσιάσεις εκθέσεων μέσω πρωτοβουλιών), το οποίο αντανάκλα μια θετική εικόνα εξωστρέφειας, υπάρχει ο κίνδυνος να χαθεί η έννοια του καλλιτέχνη ως υποκείμενο και τα πιο εσωτερικά και προσωπικά του αναγκαία κίνητρα. Ως εκ τούτου, κάποιοι χώροι που πιθανόν να χρησιμοποιούν ή προσδοκούν να

ακολουθήσουν ριζωματικές πρακτικές θα πρέπει να προσέξουν να μην εστιάζουν πάρα πολύ στα μέσα καθαυτά, καθώς - χωρίς αμιγώς εσωτερικά αναγκαία κίνητρα και στόχους - είναι εύκολο να χάσουν τις ταυτότητες τους. Κάποιες φορές είναι δύσκολο να διαπιστωθεί αν πρόκειται για έναν καλλιτεχνικό χώρο αυτοοργάνωσης ή μια δημιουργική επιχείρηση με μία ευέλικτη οικονομική στρατηγική.

Ανακεφαλαιώνοντας, θα έλεγα ότι στη σύγχρονη παγκόσμια εικαστική σκηνή είναι αναγκαία η αίσθηση κριτικής, ακόμα και σε αυτά τα είδη υβριδικών ριζωματικών μοντέλων οργάνωσης. Οι καλλιτέχνες που διαχειρίζονται χώρους αυτοοργάνωσης είναι απαραίτητο να κρατήσουν την πηγαία και αρχική τους ανάγκη δημιουργίας τους, έτσι ώστε να μην ξεφύγουν από τους αρχικούς και αληθινούς τους σκοπούς. Θα πρέπει πάντα να διατηρούνται η εσωτερική πρόθεση του καλλιτέχνη και η ποιότητα της καλλιτεχνικής του παραγωγής.

4.3.1 Rundum Space

Σε αυτό το στάδιο η πτυχιακή διατριβή πρόκειται να ασχοληθεί με δύο διαφορετικούς καλλιτεχνικούς οργανισμούς αυτοοργάνωσης από τη διεθνή βιβλιογραφία, οι οποίοι εφαρμόζουν κοινό μοντέλο διαχείρισης, την πρακτική του «ριζώματος». Οι οργανισμοί αυτοί λειτουργούν ως κολεκτίβες και artist-run spaces. Η επιλογή περιπτωσιολογικής μελέτης έγινε με βάση τα κοινά στοιχεία που έχουν οι οργανισμοί σε σχέση με τον καλλιτεχνικό οργανισμό αυτοοργάνωσης **Νεοτερισμοί Τουμάζου** στη Λευκωσία. Τα συγκεκριμένα παραδείγματα επιλέχθηκαν όχι ως προς την κοινή ταυτότητα και περιεχόμενο των δράσεων τους με τους «**Νεοτερισμούς Τουμάζου**», αλλά ως προς τις μεθόδους στρατηγικής και πρακτικής μεθοδολογίας που χρησιμοποιούν.

Το **Rundum Space** είναι μια κινητή πλατφόρμα αυτοοργάνωσης στο Ταλίν της Εσθονίας, η οποία ξεκίνησε από μια ομάδα πέντε (5) φοιτητών από το Τμήμα Φωτογραφίας της Εσθονικής Ακαδημίας Τεχνών. Η πλατφόρμα επικεντρώνεται στον πειραματισμό διαφορετικών μορφών εκθέσεων, δημιουργώντας ένα ευρύ κοινό. Αποτελείται από μια συνεχή διαδικασία μελέτης, η οποία περιλαμβάνει όχι μόνο δραστηριότητες από τα επίσημα μέλη, αλλά και από την ευρύτερη τοπική καλλιτεχνική κοινότητα. (Laas 2017)

Το **Rundum Space** χαρακτηρίζεται από μια νομαδική μορφή, είναι σε μια συνεχή εναλλαγή χώρων παρουσιάσεων, αλλά και στούντιο-workshops (χώρους εργασίας), δηλαδή δεν έχει συγκεκριμένη έδρα ή χώρο. Αυτό συμπεραίνεται από την ονομασία του οργανισμού, αφού «Rundum» στη γερμανική γλώσσα σημαίνει «παντού». Ένα άλλο στοιχείο του οργανισμού είναι η ενεργή παρουσία του στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα ελεύθερης μορφής, το οποίο έχει τη δυνατότητα να συνδέει τους φοιτητές ή νέους εκκολαπτόμενους καλλιτέχνες με πιο έμπειρους επαγγελματίες στο χώρο της τέχνης.

4.3.2 Enough Room for Space (ERFS)

Μια άλλη περιπτωσιολογική μελέτη παρόμοιων χαρακτηριστικών είναι το Enough Room for Space (ERFS) στο προάστιο Drogenbos των Βρυξελλών, το οποίο είναι μια κολεκτίβα αρκετά ευέλικτη ως προς την πρακτική της διαδικασία. Επίσης, ο χώρος ορίζεται και ως ανεξάρτητη καλλιτεχνική πρωτοβουλία. Σε αντίθεση με το Rundum Space, έχει τους δικούς του χώρους. Από την άλλη, οι δράσεις του ERFS δεν περιορίζονται μόνο στο Βέλγιο, αλλά επεκτείνονται σε όλο τον κόσμο. Επιπλέον, δημιουργεί συλλογικές δράσεις, οι οποίες περιλαμβάνουν όχι μόνο καλλιτεχνικές παρουσίες, αλλά και συνεργασίες με άτομα του κόσμου της τέχνης. Η διαδικασία της κάθε δράσης βασίζεται πάντα στην έρευνα και τη συζήτηση με πολύ εποικοδομητικά αποτελέσματα.

Πιο συγκεκριμένα, συντονίζει δράσεις, προγράμματα φιλοξενίας καλλιτεχνών, έρευνες και εκθέσεις παγκοσμίως. Το ERFS ενεργεί όσο το δυνατόν πιο ελεύθερα, προσπαθώντας να συνδέσει την κάθε ιδέα σε ένα ευρύ πλαίσιο διαθεματικών κλάδων, καλλιτεχνικών, επιστημονικών ή ακτιβιστικών. Ο στόχος του οργανισμού από το 2005 είναι να συνδέσει στενά τόσο τις πρακτικές και τα ενδιαφέροντα των εμπλεκόμενων καλλιτεχνών, όσο και τα διαφορετικά πλαίσια που εκθέτουν ή παράγουν νέα δουλειά.

Όπως αναφέρει η επίσημη ιστοσελίδα του οργανισμού, μέσα στους στόχους τους είναι η άμεση επαφή με τους καλλιτέχνες, ο χρόνος που περνούν μαζί τους για να αναπτύξουν παράλληλες ιδέες μεταξύ τους, ο πειραματισμός και η ανταλλαγή ιδεών που σχετίζονται με κοινά πεδία ενδιαφέροντος, για το λόγο αυτό εργάζονται κυρίως πάνω σε μακροπρόθεσμα projects. Ο αμιγής σκοπός του είναι να ορίσει την ταυτότητά του με διαφορετικούς τρόπους μέσα στη σύγχρονη μεταβαλλόμενη κοινωνία (πολιτικά, κοινωνικά, οικολογικά ζητήματα). Τέλος, δουλεύοντας σε διαφορετικά πολιτισμικά

πλαίσια παγκοσμίως, προσπαθεί να δημιουργήσει πλαίσια και συνθήκες συζητήσεων για διάφορα κοινωνικοπολιτικά περιεχόμενα.

Είναι σημαντικό να αναφερθεί, επίσης, η υποστήριξη που προσφέρεται στα διάφορα έργα καλλιτεχνών που παράγονται στα πλαίσια των προγραμμάτων του οργανισμού. Το ERforS Headquarters, το οποίο εδρεύει στο Βέλγιο, παρέχει σταθερούς χώρους για παραγωγή, παρουσίαση και έρευνα καλλιτεχνικού έργου. Οι χώροι αποτελούνται από δύο κατοικίες για τα προγράμματα φιλοξενίας και έναν κοινό χώρο για παραγωγή και παρουσίαση του καλλιτεχνικού έργου. Το ERforS HQ δεν συμβιβάζεται με τη λογική ενός θεσμικού χώρου, αλλά αποσκοπεί στη δημιουργία μιας πρακτικής, η οποία χαρακτηρίζεται από ρευστότητα και αλληλοεπίδραση μεταξύ της καθημερινότητας των ατόμων που εργάζονται στο χώρο (www.enoughroomforspace.org/?erfors_page=about).

Κεφάλαιο 5

Καλλιτεχνική εικαστική σκηνή και καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης και Ιδρύματα στην Κύπρο

5.1 Ιστορική αναδρομή

Η τοπική σύγχρονη εικαστική δραστηριότητα στην Κύπρο τα τελευταία χρόνια έχει αποδείξει ένα ενεργό και σημαντικό ρόλο στον πολιτισμό τόσο σε τοπικό όσο και διεθνή επίπεδο. Το πρόσφατο άρθρο της Cathryn Drake (2017) συγκεντρώνει ένα σημαντικό αριθμό εικαστικών χώρων που διαχειρίζονται καλλιτέχνες στην Κύπρο. Παράλληλα, κάνει αναφορά σε μεγαλύτερους θεσμικούς οργανισμούς (όπως το **Point Centre of Contemporary Art** και το **Δημοτικό Κέντρο Τεχνών NIMAC**), σε μικρούς, παλαιότερους αλλά σημαντικούς χώρους (όπως το **Midget Factory** του καλλιτέχνη Φάνου Κυριάκου και το **ΑΡΟΤΗΚΕ** του Δημήτρη Ταλιώτη), αλλά και στον πρώτο ιστορικό χώρο αυτοοργάνωσης, την **Απόφαση** των Χριστόφορου Σάββα και Glyn Hughes.

Η **Απόφαση** του Κύπριου Χριστόφορου Σάββα και του Ουαλού Glyn Hughes αποτελεί τη βάση για τη μετέπειτα πορεία των καλλιτεχνικών χώρων. Άνοιξε το 1960 και φιλοξενούσε ένα ευρύ φάσμα από πολιτιστικές δράσεις, performances, βραδιές ποίησης, λογοτεχνίας, φιλοσοφίας, εικαστικές εκθέσεις και θεατρικές παραστάσεις. Με την **Απόφαση**, ο Χριστόφορος Σάββα προσπάθησε να δημιουργήσει αυτό που πρωτίστως είχε ανάγκη ο ίδιος για να ζήσει και να εξελιχθεί. Στη συνέχεια, ο χώρος έγινε ένας πνευματικός και καλλιτεχνικός πυρήνας για την κοινότητα του νησιού. (Νικήτα. Ε. Σ 2008)

Όπως αναφέρει ο ίδιος σε δημοσίευση του μαζί με το Hughes στο περιοδικό *Κυπριακά Χρονικά* (Α', Νοέμβρης 1960, τεύχος 1): «Ο κυριότερος σκοπός που τάξαμε στην **Απόφαση**

*είναι να δημιουργηθεί μια ατμόσφαιρα ενθουσιασμού για την τέχνη στην Κύπρο. Η Γκαλερί ενθαρρύνει εκθέσεις από Κύπριους ζωγράφους και γλύπτες. Ενθαρρύνει νέους ζωγράφους στα πρώτα τους βήματα. Εκτός από αυτά, θέλουμε να κάνουμε την **Απόφαση** μια Γωνιά Τέχνης στην καρδιά της πρωτεύουσας, όπου το κοινό να μπορεί πιο συχνά να έρχεται σε επαφή με τις εικαστικές τέχνες. Αυτό πιστεύουμε θα συμβάλει στο να υψώσει το αισθητικό επίπεδο του κοινού μας και θα τονίσει το ενδιαφέρον του για την Τέχνη».*

Σε αυτό το σημείο διαπιστώνεται η δυναμική και η θέληση του Σάββα να δημιουργήσει και να ανοίξει νέους δρόμους για τη σύγχρονη εικαστική τέχνη στην Κύπρο. Επιπλέον, χρησιμοποίησε μια καινοτόμο και διορατική πρακτική για τα δεδομένα του τόπου και της εποχής, αλλά και διεθνώς, καθώς την ίδια ακριβώς περίοδο άκμαζαν τα πρώτα επαναστατικά artist-run spaces και εναλλακτικοί χώροι στην Αμερική.

5.2 Αγορά της τέχνης σήμερα, φαινόμενο “Farm system”.

Η διεύρυνση της αγοράς της τέχνης σήμερα, σε συνδυασμό με την κάμψη στις δυτικές οικονομίες, δημιούργησε μια πρωτοφανή και ενδιαφέρουσα κινητικότητα - κυρίως από νέους καλλιτέχνες - η οποία μεταφέρεται από τα κέντρα του πολιτισμού σε μέρη που βρίσκονται στο περιθώριο, στα οποία ο φυσικός και πνευματικός χώρος είναι πιο προσιτός και διευρυμένος. Οι συνθήκες σε μεγάλες πόλεις έχουν γίνει απαγορευτικές για τη δημιουργική παραγωγή και τα ενοίκια είναι πολύ υψηλά οι παραγωγοί και οι έμποροι τέχνης (dealers) έχουν γίνει νομάδες, εγκαταλείποντας ακόμα και τους παραδοσιακούς χώρους γκαλερί, για να κυνηγήσουν πιο ενδιαφέρουσες αγορές σε όλο τον κόσμο. (Drake 2017).

Στο σημείο αυτό θα ήταν ενδιαφέρον να αναφερθεί η πτυχιακή διατριβή για το φαινόμενο του «**Farm System**» (Kester 1993), το οποίο κυρίως χαρακτηρίζει την πρακτική πολλών αγοραστών και γκαλεριστών παγκοσμίως, αλλά και σε κυπριακό τοπικό επίπεδο. Η μέθοδος αυτή είναι μια φράση που χρησιμοποιείται για να περιγράψει την τάση των καθιερωμένων εμπορικών γκαλερί και επιμελητών ή αγοραστών να αναζητούν συστηματικά νεαρούς καλλιτέχνες, οι οποίοι δραστηριοποιούνται ενεργά σε χώρους αυτοοργάνωσης, με απώτερο σκοπό να αγοράσουν έργα ή να τους προσφέρουν νέες ευκαιρίες.

Το φαινόμενο αυτό έχει ήδη παρατηρηθεί και σε κυπριακά δεδομένα, με παράδειγμα τους χώρους **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ** και **Νεοτερισμοί Τουμάζου**. Επιπλέον, η Martha Gever (1984) στην αναφορά του συνεδρίου NAAO (National Association of Artists' Organizations) αναφέρεται στην τάση των καλλιτεχνικών χώρων αυτοοργάνωσης να γίνονται πόλος έλξης για τα ελιτιστικά πολιτιστικά ιδρύματα. Πιο συγκεκριμένα, η Gever (1984) και ο Kester (1993) υποστηρίζουν ότι μια τέτοια αλληλεξάρτηση φαίνεται πως είναι επιλογή που προκύπτει μέσα από το κοινωνικοπολιτικό και οικονομικό περιβάλλον της εκάστοτε πολιτιστικής πολιτικής της κάθε χώρας. Ωστόσο, η καλλιτεχνική παραγωγή εστιάζει όλο και λιγότερο στο αντικείμενο και οι καλλιτέχνες μετακινούνται από το ένα πρόγραμμα φιλοξενίας στο άλλο, γεγονός που διευκολύνει τη συμμετοχή της περιφέρειας.

5.3 Αναφορά ιστορικών και σύγχρονων χώρων αυτοοργάνωσης και ιδρυμάτων στην Κύπρο

Παρόλη τη μικρή έκταση που έχει ένα νησί όπως η Κύπρος, διαθέτει μια σημαντική γεωπολιτική στρατηγική θέση στην Ευρώπη, με συνέπεια τις κοινωνικοπολιτικές και οικονομικές διαταράξεις στο εσωτερικό της χώρας. Σαφώς ο πολιτισμός έχει άμεσα επηρεαστεί και επηρεάζεται ακόμη από αυτά τα γεγονότα.

Η Ακύρωση της Μανιφέστα 6, η οποία είχε προγραμματιστεί στη Λευκωσία το 2006, επιβεβαιώνει την πολύπλοκη φύση της κυπριακής πραγματικότητας. Μέσα από συνεντεύξεις των Κυπρίων καλλιτεχνών Δημήτρη και Κωνσταντίνου Ταλιώτη, οι οποίοι ήταν άμεσα εμπλεκόμενοι στη διαδικασία οργάνωσης της Μανιφέστα στη Λευκωσία, εκφράζεται η απογοήτευση εκείνης της περιόδου. Παράλληλα, με το πρόγραμμα της Μανιφέστα επρόκειτο να δημιουργηθεί μια πειραματική Σχολή Καλών Τεχνών στην καρδιά της παλιάς πόλης, η οποία θα συνέβαλλε στην επικοινωνία φοιτητών, καλλιτεχνών και κοινότητας, αυτό δεν έγινε ποτέ.

Ωστόσο η ακύρωση της Μανιφέστα αποτέλεσε αφορμή για να ιδρύσουν οι καλλιτέχνες ένα από τα πρώτα artist-run spaces στη Λευκωσία. Όπως διηγούνται οι ίδιοι, το **ΑΡΟΤΗΚΕ** λειτούργησε μεταξύ 2010-2012 σε ένα μεταβιομηχανικό χώρο στο κέντρο της πόλης, με πολλές διαθεματικές δράσεις.

Αναφορά για του καλλιτεχνικούς χώρους και ιδρύματα στην Κύπρο υπάρχουν στο (Παράρτημα Ζ).

Τέλος, όπως αναφέρει η συγγραφέας Μαρία Πετρίδου, την τελευταία δεκαετία οι καλλιτέχνες επέστρεψαν στην Κύπρο μετά από την επαφή τους με διαφορετικές μεθόδους καλλιτεχνικής εργασίας στο εξωτερικό, καθώς - σε συνδυασμό με την ανύπαρκτη αγορά της περιφέρειας - δημιουργεί μια ενδιαφέρουσα συνθήκη πειραματισμού. *«Η δημιουργία κάτω από αυτές τις συνθήκες είναι μια εμπνευσμένη πράξη επιβίωσης και αντίστασης»* (Drake 2017).

5.4 Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού – Επιχορηγήσεις

Το πρόγραμμα επιχορηγήσεων από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού είναι από τα μόνα εργαλεία επιχορηγήσεων για τους κυπριακούς καλλιτεχνικούς χώρους αυτοοργάνωσης σήμερα, γεγονός το οποίο θα απασχολήσει την εργασία. Η μόνη σχεδόν χρηματοδότηση - εκτός από τα κεφάλαια των ίδιων των καλλιτεχνών - είναι συνήθως οι επιχορηγήσεις συγκεκριμένων προγραμμάτων που προσφέρει η Υπηρεσία. Την ανάλυση αυτών των προγραμμάτων επεξηγεί ο Πολιτιστικός Λειτουργός Πέτρος Δυμιώτης, μέσα από συγκεκριμένο ερωτηματολόγιο. (Παράρτημα Ε)

Ο Πέτρος Δυμιώτης αφήνει ένα αισιόδοξο μήνυμα για τους καλλιτεχνικούς χώρους. Στην περίπτωση της Κύπρου αναφέρει ότι οι χώροι αυτοί υπηρετούν ένα ουσιαστικό διακύβευμα, την ενίσχυση του πειραματισμού και της καινοτόμου δημιουργίας, κάτι που οδηγεί στην ανάπτυξη της συζήτησης γύρω από τη σύγχρονη τέχνη. Οι χώροι λειτουργούν, επίσης, ως πλατφόρμα για τη νέα γενιά δημιουργών και δημιουργούν γόνιμες συνθήκες για την εξερεύνηση των ορίων της τέχνης (Δυμιώτης 2019).

.Σύμφωνα με τις απαντήσεις και τα παραρτήματα Ε που αφορούν τις διαδικασίες και τις χορηγίες (βλ. Παράρτημα Ε) , ο ρόλος των Πολιτιστικών Υπηρεσιών του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού στη συμβολή βιωσιμότητας και λειτουργίας ενός καλλιτεχνικού χώρου φαίνεται να είναι καταλυτικός παράγοντας, ωστόσο οι χώροι θα έπρεπε να ανοίγονται και προς άλλες κατευθύνσεις επιχορηγήσεων και συνεργασιών με μεγάλα ιδρύματα αφού οι επιλέξιμες χορηγίες αφού όπως φαίνεται από τα Παραρτήματα Ε δεν εξασφαλίζουν πάντα τα απαιτούμενα ποσά.

Κεφάλαιο 6

Περιπτωσιολογική μελέτη και αξιολόγηση artist-run spaces/ καλλιτεχνικών χώρων αυτοοργάνωσης στην Κύπρο

6.1 Περιπτωσιολογική μελέτη του καλλιτεχνικού χώρου αυτοοργάνωσης, κολεκτίβας (artist-run space-collective) «Νεοτερισμοί Τουμάζου»

Ο συγκεκριμένος χώρος-κολεκτίβα επιλέχθηκε ως περιπτωσιολογική μελέτη επειδή παρουσίασε μια ενδιαφέρουσα πορεία στο κυπριακό εικαστικό τοπίο. Για τη μελέτη του χώρου η πτυχιακή διατριβή πήρε πληροφορίες μέσω ποιοτικής προφορικής έρευνας και συνέντευξης, αλλά και ποιοτικού τύπου ερωτηματολογίου, το οποίο απάντησε η Μαρία Τουμάζου, μια από τους διαχειριστές του χώρου. Επιπρόσθετα, η έρευνα θα χρησιμοποιήσει δημοσιευμένο υλικό και πληροφορίες από τις δραστηριότητες, άρθρα και βιβλιογραφίες που γράφτηκαν για το χώρο, καθώς και από προσωπικές μου παρατηρήσεις ως καλλιτέχνης που ανήκει στην ίδια κοινότητα με τους διαχειριστές. Παράλληλα με τις παρατηρήσεις, το κεφάλαιο αυτό θα πλαισιώνεται με θεωρητική βιβλιογραφία και συγκριτική μέθοδο με διεθνείς πρακτικές μοντέλων που χρησιμοποιούν χώροι στην Ευρώπη.

Ο χώρος **Νεοτερισμοί Τουμάζου** σταμάτησε να λειτουργεί ως φυσικός χώρος το 2018. Ωστόσο, εξακολουθεί να λειτουργεί ως πλατφόρμα ή κολεκτίβα, μέσω των κοινωνικών δικτύων (social networks), αλλά και ως καλλιτεχνική πρακτική των διαχειριστών καλλιτεχνών. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι - παρόλον ότι έχει σταματήσει ο

οργανισμός - εξακολουθούν οι καλλιτέχνες-διαχειριστές να φέρουν πολλά στοιχεία στις προσωπικές τους δουλειές από την ταυτότητα του.

Από την άλλη, η Τουμάζου έχει αναφέρει στη συνέντευξη της ότι η μεταβατική περίοδος αφότου έκλεισε ο χώρος ήταν πολύ δύσκολη για αυτή, αλλά και για τους συνεργάτες της. Για την ακρίβεια, μέσα από τη συζήτηση επισημάνθηκε το γεγονός ότι θα ήταν δόκιμο και πιο λειτουργικό οι διαχειριστές των καλλιτεχνικών χώρων αυτοοργάνωσης να κρατούν μια σχέση απόστασης με τον οργανισμό τους, έτσι ώστε η σύνδεση να μην είναι τόσο συναισθηματική για να μπορέσει ο οργανισμός στη συνέχεια να μεταβληθεί.

6.1.1 Συνοπτική ιστορία και περιγραφή του οργανισμού

Ο χώρος αρχικά υπήρξε παράλληλα με το κατάστημα αποικιακών προϊόντων του Χριστάκη Τουμάζου από τη δεκαετία του 1970 έως το 2013. Με την επιστροφή της στην Κύπρο η Μαρία Τουμάζου άρχισε να ταξινομεί μαζί με τον καλλιτέχνη Ορέστη Λαζούρα τα ρούχα και τα προϊόντα του καταστήματος δημιουργώντας παράλληλα τη δική τους καμπάνια τα οποία ήταν προς πώληση (Κασσιανίδου 2017). Το 2014 ανακαινίστηκε και χρησιμοποιήθηκε κυρίως για εκθέσεις. Τα παλιά προϊόντα ένδυσής και έπιπλα που υπήρχαν στο χώρο μεταφέρθηκαν αλλού.

Η ιδέα ξεκίνησε από τη σχέση της Τουμάζου με τον καλλιτέχνη Δημήτρη Ταλιώτη, ο οποίος λειτουργούσε με τον αδελφό του, Κωνσταντίνο Ταλιώτη, το χώρο **ΑΠΟΘΗΚΗ** το 2011. Όταν αποφοίτησε η Τουμάζου από το Πανεπιστήμιο Goldsmiths στο Λονδίνο είχε ήδη επαφή με το Δημήτρη Ταλιώτη, ο οποίος προωθούσε πολύ την ιδέα του self-organisation (αυτοοργάνωση). Όταν μετέβηκε στη Γλασκώβη για μεταπτυχιακές σπουδές παρατήρησε ότι υπήρχαν αρκετά artist-run spaces που άνοιγαν και έκλειναν σε μικρό χρονικό διάστημα. Επιπλέον, μία από τις άμεσες επιρροές της Τουμάζου ήταν η ιδιαίτερη σχέση που είχε με δύο καθηγητές της από τη Σχολή Καλών Τεχνών στη Γλασκώβη, τον Dr Francis McKee και την Dr Sarah Tripp, οι οποίοι ήταν από τους πρώτους καλλιτέχνες που αποτέλεσαν την κοινότητα του **Transmission Gallery**. Όπως προαναφέραμε, η ιδέα των artist-run spaces ήταν πολύ διαδεδομένη στη Γλασκώβη.

Πριν εγκατασταθεί στην Κύπρο και ενώ σπούδαζε, η Τουμάζου δημιούργησε μαζί με τους καλλιτέχνες Μαρίνα Ξενοφώντος και Ορέστη Λαζούρα τη σειρά παρουσιάσεων Windows Projects. Παράλληλα με αυτό, έκανε ένα μάθημα (course) με θεματική ενότητα το

Creative Business, με σκοπό να δημιουργήσει το στρατηγικό πλάνο για το χώρο **Νεοτερισμοί Τουμάζου** (2012).

Το πλάνο της εξελίχθηκε σε σχέση με τη Μαρίνα Ξενοφώντος, η οποία διαχειριζόταν από το 2011 ένα χώρο στη Λεμεσό με την ονομασία Container. Ο χώρος ήταν κυρίως στούντιο, με παράλληλες μουσικές δράσεις και άλλες παρουσιάσεις. Η σχέση τους ξεκίνησε όταν η Τουμάζου επιμελήθηκε μια έκθεση στο χώρο Container. Όπως αναφέρει, υπήρχε ένα αίσθημα συλλογικότητας και συνεργασίας. Μετά από αυτή τη συνεργασία προσκλήθηκε η Μαρίνα Ξενοφώντος να συμμετάσχει στο Windows Project. Στη συνέχεια ακολούθησαν και άλλες συνεργασίες στο συγκεκριμένο project με ξένους καλλιτέχνες από τη Γλασκώβη, με τους οποίους η Τουμάζου διατηρούσε καλή επικοινωνία.

6.1.2 Αποστολή, κίνητρα και οργανωτική δομή της κολεκτίβας

Η **αποστολή** της κολεκτίβας ήταν η προώθηση νέων ταλαντούχων καλλιτεχνών με τους οποίους οι διαχειριστές-καλλιτέχνες ήρθαν σε επαφή κατά την περίοδο των σπουδών τους στο εξωτερικό, καλλιτέχνες στους οποίους διέκριναν ότι η καλλιτεχνική πρακτική ήταν ώριμη και συνδιαλεγόταν με την κολεκτίβα. Η επιλογή των καλλιτεχνών δεν ήταν τυχαία, αφού - εκτός από την ποιότητα της δουλειάς - επιλέγονταν συνήθως με βάση την απήχηση που είχαν στον κύκλο τους αλλά και διεθνώς. Αυτό βοήθησε το χώρο όσον αφορά τις στρατηγικές διεθνοποίησης. Παράλληλα με τους σκοπούς και τα πλάνα του οργανισμού προσδοκούσε και στην οικονομική ανταπόκριση των έργων της κάθε παρουσίασης.

Ένα από τα σημαντικότερα **κίνητρα** για την ίδρυση του χώρου ήταν η ανάγκη των διαχειριστών να παρουσιάσουν τη δουλειά τους στο κοινό. Πιο συγκεκριμένα, η Τουμάζου αναφέρει ότι ένας τέτοιος χώρος δημιουργείται από ανάγκη. Σύμφωνα με την Ault, η αιτία για την ίδρυση των χώρων αυτοοργάνωσης είναι η ανάγκη τους να καλύψουν το κενό που υπάρχει στο πολιτιστικό τοπίο και στο σύστημα της τέχνης, κάτι το οποίο αποτελεί ένα διαχρονικό ζήτημα (Ault 2002). Ακόμη σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί να υπάρχει η δομή, αλλά οι διαθέσιμοι χώροι να μην ταιριάζουν με την πρακτική και κατεύθυνση των νέων καλλιτεχνών. Σύμφωνα με τους Jackson et al. (2003), στις περισσότερες αναπτυσσόμενες χώρες υπάρχει ένα ανεπαρκές σύστημα δομών υποστήριξης, έτσι ώστε οι νέοι καλλιτέχνες να παράγουν και να ολοκληρώσουν στο μέγιστο των δυνατοτήτων τους το έργο τους.

Το 2014 αποφασίστηκε η λειτουργία του χώρου ως επίσημου χώρου παρουσιάσεων. Αρχικά δεν υπήρχε κανένας προϋπολογισμός. Στη συνέχεια της λειτουργίας του χώρου έγιναν προσπάθειες εξεύρεσης επιχορηγήσεων, με πρώτο εγχείρημα την εξέταση ευρωπαϊκών χορηγιών. Αυτό ήταν το πρώτο στρατηγικό πλάνο του χώρου, το οποίο αποσκοπούσε στη δημιουργία μιας εταιρείας που θα έφερε το όνομα της Μαρίας Τουμάζου, έτσι ώστε να έχει το νομικό δικαίωμα να αιτηθεί χορηγίες από μεγάλους οργανισμούς.

Στη συνέχεια, εγκρίθηκε με επιτυχία η επιχορήγηση από το Υπουργείο Ενέργειας, Εμπορίου, Βιομηχανίας και Τουρισμού. Τελικά το συγκεκριμένο επιχειρηματικό πλάνο δεν προχώρησε από μέρους της κολεκτίβας επειδή υπήρχε αρκετή πίεση από πλευράς των επιχειρηματικών λειτουργιών. Το σχέδιο αυτό προϋπέθετε ότι έπρεπε να παραδίδονται κάθε τέλος του μήνα τα έξοδα και οι δαπάνες της λειτουργίας του χώρου: αυτή η διαδικασία απαιτούσε χρόνο και καλές επιχειρηματικές δεξιότητες, κάτι με το οποίο δεν ήταν οικείοι οι καλλιτέχνες.

Όσον αφορά την οικονομική εύρεση χορηγιών, η κολεκτίβα αποφάσισε να λειτουργήσει πιο ανεξάρτητα, με προσωπικά κεφάλαια και αιτήσεις για επιχορηγήσεις για συγκεκριμένες δραστηριότητες από το πρόγραμμα «Πολιτισμός» των Πολιτιστικών Υπηρεσιών του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού. Τη δεύτερη χρόνια λειτουργίας του χώρου εξασφάλισε χορηγία από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες. Η αίτηση περιλάμβανε επιχορήγηση για όλο το ετήσιο πρόγραμμα των εκθέσεων και συμπληρώθηκε με το πρόγραμμα ως «άτυπη ομάδα». Πιο συγκεκριμένα, η κολεκτίβα χώρισε το πρόγραμμα σε Κύπριους και ξένους καλλιτέχνες, εκ των οποίων εγκρίθηκαν χορηγίες μερικώς μόνο για το δεύτερο πρόγραμμα. Τα υπόλοιπα προγράμματα και η ανακαίνιση καλύφθηκαν από προσωπικά κεφάλαια των καλλιτεχνών. Όπως αναφέρει η Τουμάζου, ήταν μια μεγάλη επένδυση που την επηρέασε σε οικονομικό επίπεδο. Το συνολικό κόστος της ανακαίνισης ήταν περίπου €6.000 και ήταν αποκλειστικά από κεφάλαια των καλλιτεχνών.

Η **οργανωτική δομή** και στρατηγική της κολεκτίβας ακολουθούσε μια οργανική διαδικασία χωρίς ιεραρχική μορφή. Αυτό επέτρεπε στον οργανισμό να υιοθέτει πρακτικές «ριζώματος», όπως η ελευθερία στη διαχείριση οργανωτικών θεμάτων: παρουσιάσεις καλλιτεχνών, προγραμματισμός και άλλα πρακτικά θέματα (Deleuze & Guattari 1987).

Αξίζει να σημειωθεί ότι στη συνέντευξή της η Τουμάζου αναφέρει ότι δεν υπήρχε κάποια συγκεκριμένη οργανωτική στρατηγική ούτε κάποιος επικεφαλής της ομάδας. Χωρίζονταν επιτόπου διαφορετικές ευθύνες όταν υπήρχε μια επικείμενη έκθεση. Σε κάποιες περιπτώσεις ένας από τους τρεις καλλιτέχνες δεν μπορούσε να είναι διαθέσιμος. Ωστόσο, προσθέτει ότι η διαδικασία εφαρμογής σε πρακτικούς και λειτουργικούς τομείς δεν ήταν τόσο εύκολη, ιδιαίτερα στην κατανομή των εργασιών. Αυτή η διαδικασία ήταν περισσότερο αγχωτική παρά δημιουργική, για το λόγο αυτό δημιουργούσε κάποιες φορές ανισορροπίες στις σχέσεις μεταξύ των διαχειριστών της κολεκτίβας.

Οι ευθύνες περιλάμβαναν τα κοινωνικά μέσα ενημέρωσης, τη δημιουργία ιστοσελίδας και τη συνεχή ενημέρωσή της κάθε φορά που έπρεπε να προστεθεί μια καινούργια δραστηριότητα. Επίσης, η οργάνωση δραστηριοτήτων περιλάμβανε την επικοινωνία με τους καλλιτέχνες για μεγάλο χρονικό διάστημα πριν από την παρουσίασή τους και αρκετές επισκέψεις των καλλιτεχνών στην Κύπρο. Αυτό αποδεικνύει μια πολύ οργανική και δημιουργική σχέση της κολεκτίβας με τους καλλιτέχνες της.

Η γενική καθημερινή εργασία γραφείου περιλάμβανε αναγνώσεις και απαντήσεις ηλεκτρονικών μηνυμάτων, πληρωμή λογαριασμών, αλλά και έρευνες για περισσότερα ανοίγματα της κολεκτίβας. Για κάθε δραστηριότητα το πρόγραμμα περιλάμβανε απαντήσεις σε συνεντεύξεις για τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, σύνταξη, σχεδιασμό και μετάφραση δελτίων τύπου, παραγωγή αφισών και προσκλήσεων. Επίσης, περιλάμβανε αποστολή ηλεκτρονικών μηνυμάτων μια βδομάδα αλλά και μια μέρα πριν τα εγκαίνια της κάθε έκθεσης. Επιπρόσθετα, κατά τη διάρκεια και μετά τη λήξη της κάθε έκθεσης δημιουργείτο ένα αρχείο από φωτογραφίες των έργων και των δραστηριοτήτων. Οι φωτογραφίες και τα κείμενα τύγγχαναν επεξεργασίας από τους διαχειριστές και ανέβαιναν στη συνέχεια στο web site και στις πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης.

Όσον αφορά τις δαπάνες του χώρου υπολογίζονταν κατά μέσο όρο έως διακόσια με τριακόσια ευρώ το μήνα. Οι δαπάνες αυτές περιλάμβαναν μόνο τα τρέχοντα έξοδα, όπως ενοίκιο, συντήρηση, λογαριασμούς ηλεκτρισμού και νερού, αλλά και δημοτική φορολογία. Τα άλλα έξοδα παρουσιάσεων και εικαστικών δραστηριοτήτων ήταν επιπρόσθετα. Παρατηρούνται, λοιπόν, οι δυσκολίες και κυρίως τα οικονομικά εμπόδια που συναντούσε ο οργανισμός για να επιβιώσει.

6.1.3 Η συμβολή στους καλλιτέχνες και στην ανάπτυξη της καλλιτεχνικής έρευνας

Όπως αναφέρει η Τουμάζου: «Δεν υπήρχε κάποια ανοικτή πρόσκληση καλλιτεχνών για να συμμετάσχουν στις δραστηριότητες της κολεκτίβας» (Τουμάζου 2018). Οι καλλιτέχνες επιλέγονταν με κριτήριο την ποιότητα της δουλειάς τους και την κοινωνική και εικαστική τους δραστηριότητα. Οι περισσότεροι από αυτούς λειτουργούσαν επίσης δικούς τους χώρους και είχαν σημαντικό ρόλο στην κοινότητα απ' όπου προέρχονταν. Επίσης, το έργο τους αντανάκλούσε θεματικές, όπως οι κοινωνικές ανισότητες.

Η κολεκτίβα συνέβαλε θετικά στην εξέλιξη της καλλιτεχνικής έρευνας, στην προσαρμογή και δικτύωση των καλλιτεχνών με το εικαστικό τοπίο της Κύπρου. Πρόσφερε φιλοξενία στους καλλιτέχνες, κυρίως σε σπίτια των διαχειριστών, έτσι ώστε να μειώνεται το κόστος των εξόδων. Η διαμονή τους διαρκούσε περίπου τρεις (3) εβδομάδες, ωστόσο οι χορηγίες που εξασφάλιζαν περιείχαν το ποσό ημερήσιων εξόδων μόνο για μία (1) εβδομάδα, επομένως τα υπόλοιπα έξοδα διατροφής τα αναλάμβαναν οι διαχειριστές ή τα μοίραζαν με τους καλλιτέχνες. Τα έξοδα εισιτηρίων συνηθώς καλύπτονταν από τις μικρές χορηγίες ή από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, όπως επίσης και η παραγωγή των έργων τους. Τέλος, οι χορηγίες δεν κάλυπταν την αμοιβή του καλλιτέχνη.

Συνήθως οι καλλιτέχνες που εξέθεταν στο χώρο καλούνταν να δημιουργήσουν νέα δουλειά. Η κολεκτίβα αναλάμβανε να βοηθήσει κατά τη διάρκεια της παραγωγής των έργων μέσα από γόνιμες και δημιουργικές συζητήσεις με τους καλλιτέχνες, αλλά και μέσω πιο πρακτικών, λειτουργικών θεμάτων. Επισκέπτονταν και ξεναγούνταν, επίσης, σε άλλους καλλιτεχνικούς χώρους, μουσεία, τοπία και συνομιλούσαν με σύγχρονους καλλιτέχνες της κυπριακής κοινότητας. Αυτό φαίνεται και από τα σχόλια των καλλιτεχνών που συνεργάζονταν με το χώρο, αφού - όπως αναφέρει η Τουμάζου - «εξέφραζαν πάντα την ικανοποίηση τους για την επικοινωνία, τη συλλογικότητα και την εξέλιξη του έργου τους μέσα από τις συνθήκες που πρόσφερε ο χώρος» (Τουμάζου 2018).

Ειδικότερα δίνεται έμφαση στην παρατήρηση μου ως καλλιτέχνης. Κατά τη διάρκεια των επισκέψεων μου στις εκθέσεις των καλλιτεχνών που φιλοξενούνταν, διαπίστωσα ότι το περιεχόμενο των παρουσιάσεων ήταν μεστό και ολοκληρωμένο από πλευρά επιμέλειας, αλλά και από εννοιολογικής προσέγγισης. Τα θέματα που απασχολούσαν τους ξένους καλλιτέχνες προσέγγιζαν τη σφαίρα του κοινωνικού, καθώς πραγματεύονταν στοιχεία

και επιρροές (κοινωνικοπολιτικές) από τη διαμονή τους στο νησί, τα οποία αφομοίωναν στη δουλειά τους. Η τέχνη που παρουσιάστηκε στο χώρο ήταν πειραματική, ειλικρινής, δυναμική και όχι κατ' ανάγκη συμβιβαστική.

Ακόμη ενδιαφέρουσα ήταν η σχέση των καλλιτεχνών με την περιοχή-κοινότητα στην οποία δραστηριοποιούνταν. Μια από τις πρώτες παρουσιάσεις του χώρου από ξένους καλλιτέχνες ήταν η ομαδική έκθεση «*How many shades would an artist pack for holidays?*» από το Ffffast Summer Residency, η οποία πραγματευόταν το στοιχείο της προσαρμοστικότητας, της προσωρινότητας και της υιοθέτησης στοιχείων ενός νέου τοπίου. Ακόμη, οι δραστηριότητες και τα residencies διεθνών καλλιτεχνών αποτελούσαν πολύ καλή επίδραση σε τοπικό επίπεδο.

Συμπερασματικά, η κατάρτιση, η καθοδήγηση και οι επαγγελματικές ευκαιρίες που προσφέρονται από τους χώρους που διευθύνουν οι καλλιτέχνες δημιουργούν μια ροή ανθρώπων πίσω στην τοπική κοινότητα των τεχνών με εξαιρετικά βελτιωμένη εμπειρία και σύνολα δεξιοτήτων (Detterer & Nannucci 2012). Λειτουργώντας ως συλλογική ομάδα και κολεκτίβα με κοινή πολιτική στάση, ταυτότητα και αισθητική, οι **Νεοτερισμοί Τουμάζου** αποδεικνύουν μέσα από τη μεθοδολογία τους ότι κατάφεραν να δημιουργήσουν ειδικά συστήματα υποστήριξης (DIY), πρόσβαση σε εξοπλισμούς και χώρους παραγωγής αλλά και ευκαιρίες προώθησης και έκθεσης της δουλειάς των καλλιτεχνών (McCarthy, Ondaatje, Zakaras & Brooks 2004). Ένα εύλογο παράδειγμα προώθησης καλλιτεχνών είναι η συμμετοχή του Patrick Cole στην Μπιενάλε Βενετίας το 2017, ο οποίος συνεργάστηκε στο παρελθόν με την κολεκτίβα. Οι **Νεοτερισμοί Τουμάζου** προσκάλεσαν τον καλλιτέχνη να συμμετάσχει με μια performance στο άνοιγμα του κυπριακού περίπτερου.

6.1.4 Ο ρόλος του φυσικού χώρου-τοποθεσία και η ταυτότητα του οργανισμού

Οι καλλιτέχνες των «**Νεοτερισμών Τουμάζου**» εστίασαν το ενδιαφέρον τους στο εννοιολογικό πλαίσιο του χώρου ο οποίος εμπεριείχε έννοιες της κυπριακής βιομηχανίας. Τα παλιά υποδήματα που ήταν αρχικά στο χώρο χρησιμοποιήθηκαν ως αισθητική πρακτική της κολεκτίβας. Πιο συγκεκριμένα, οι καλλιτέχνες έπαιρναν το υφιστάμενο, προ υπάρχον υλικό του χώρου (όπως για παράδειγμα παλιά περιοδικά, φωτογραφίες, ρούχα, κασκόλ) και το μετέτρεπαν σε βασικό υλικό για την καλλιτεχνική τους δουλειά.

Για παράδειγμα, η σειρά ρούχων «Neo Toun Shop Campaign», που παρουσιάστηκε το 2016, ήταν μια αναπαραγωγή και ανταπόκριση του καταστήματος υφασμάτων και ρούχων που το περιβάλλαν. Η συνθήκη αυτή οδηγούσε οργανικά σε μια ταυτότητα του χώρου.

Είναι σημαντικό να αναφερθεί η πτυχιακή διατριβή για την τοποθεσία της κολεκτίβας που βρισκόταν σε συγκεκριμένη συνοικία όπου έδρευαν πολλά παλιά υποκαταστήματα με βιομηχανικά εργαστήρια με κυρίως εμπορικά προϊόντα τα οποία ήταν μη βιώσιμα.

Σημαντική, επίσης, ήταν η προσφορά των γειτονικών εργαστηρίων από τεχνίτες που ήταν πρόθυμοι να βοηθήσουν στις εγκαταστάσεις και επανεγκαταστάσεις των έργων. Πράγματι, ο χώρος **Νεοτερισμοί Τουμάζου** διατηρούσε πολύ καλές σχέσεις με την κοινότητα της περιοχής.

Ο χώρος ακόμη κατάφερνε να δημιουργήσει σχέσεις και συνθήκες συλλογικότητας. Στη συνέντευξη της η Τουμάζου τονίζει το στοιχείο της φιλίας, το οποίο χαρακτήριζε την κολεκτίβα. Τα τελευταία χρόνια συζητιέται σε θεωρητικό επίπεδο από μικρές κοινότητες και κολεκτίβες ο όρος «φιλία», ως εργαλείο και μεθοδολογία για καλλιτεχνικές συνεργασίες και πρακτικές. (Τουμάζου 2018). Τόσο στην εσωτερική όσο και στην εξωτερική επικοινωνία της κολεκτίβας διατηρήθηκε η έννοια της ομαδικότητας και συλλογικότητας, καθώς φαίνεται μέσα από τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες.

6.1.5 Επικοινωνιακές μέθοδοι/κοινό/ανοίγματα προς τα έξω

Ένα πολύ ενδιαφέρον σημείο αναφοράς για το χώρο είναι η μέθοδος που χρησιμοποιούσε για να επικοινωνήσει με το κοινό του. Τα κοινωνικά μέσα δικτύωσης (social networks) αποτελούσαν κατά καιρούς μέρος του έργου των project τους. Τα κοινωνικά μέσα δικτύωσης δεν αποτελούσαν μόνο μέσα επικοινωνίας και προώθησης των δραστηριοτήτων του χώρου, αλλά εξακολουθούν να δημιουργούν ακόμη ένα είδος ξεχωριστού χαρακτήρα, «*μια φανταστική ταυτότητα μέσα από τους “Νεοτερισμούς Τουμάζου”*» (συνέντευξη Μαρίας Τουμάζου). Αυτός ο τρόπος έκφρασης βοήθησε την κολεκτίβα να επιβιώσει έως σήμερα ως μια διαδικτυακή οντότητα, μέσω του διαδικτυακού λογαριασμού τους παρά ως φυσικός χώρος.

Η μέθοδος οικειοποίησης (appropriation) χρησιμοποιείται ακόμη στην πλατφόρμα του Instagram ως μια νέα γλώσσα επικοινωνίας και δημιουργίας για τον οργανισμό. Ένας από τους καλλιτέχνες-διαχειριστές Ορέστης Λαζούρας συνεχίζει ακόμα να οικειοποιείται πολλά στοιχεία διαφορετικών λογαριασμών μέσω του Instagram για να προωθήσει και να κρατήσει ζωντανή την κολεκτίβα. Η νέα αυτή ψηφιακή πρακτική (found images and objects) δίνει τη δυνατότητα προσομοίωσης με τη φυσική διαδικασία δημιουργίας έργων με έτοιμα υλικά που έβρισκαν στο περιβάλλον τους ενόσω ήταν ενεργοί στο φυσικό χώρο.

Επίσης όπως δήλωσαν οι ίδιοι, βίωναν τις δυσκολίες το να δραστηριοποιούνται ως καλλιτέχνες, να διαχειρίζονται καλλιτεχνικούς χώρους και να κάνουν εκθέσεις στην Κύπρο, έτσι χρησιμοποιήθηκε το Instagram επειδή πρόσφερε μια άμεση επικοινωνία με το κοινό τους, όπου μιλούσαν γι' αυτά που τους προβληματίζαν περισσότερο (Κασσιανίδου 2017).

Επιπλέον, σε σχετική ερώτηση «*Σε τι κοινό απευθυνόταν ο οργανισμός;*», η Τουμάζου απάντησε ότι δεν υπήρχε κάποιος ιδιαίτερος αποκλεισμός κοινού, ήταν ανοικτός σε όλη την περιφέρεια και κοινότητα της τοποθεσίας του. Παρόλα αυτά, εξέφρασε την επιθυμία ότι θα ήθελε να ανταποκρίνεται το κοινό της περιφέρειας πιο άμεσα με τις εκθέσεις. Ωστόσο, μέσα στους κύριους στόχους της κολεκτίβας ήταν να εμπνεύσει και να βοηθήσει μια κατηγορία κοινού που συμπεριλάμβανε νέους καλλιτέχνες, αλλά και να συνομιλήσει με μεγαλύτερους και πιο έμπειρους στο χώρο.

Η κολεκτίβα τα τελευταία χρόνια πριν κλείσει είχε κάνει σημαντικά βήματα **διεθνοποίησης**, όπως η συμμετοχή της στη Διεθνή Έκθεση της Γλασκώβης (International Glasgow) με μια ομαδική έκθεση των καλλιτεχνών. Οι καλλιτέχνες φιλοξενήθηκαν σε ένα άλλο καλλιτεχνικό χώρο αυτοοργάνωσης στη Γλασκώβη. Την έκθεση υποστήριξε η εναλλακτική πρωτοβουλία του οργανισμού Crownpoint Studios. Επιπλέον, η κολεκτίβα συμμετείχε στο διεθνή θεσμό Art Athina στην Ελλάδα ως μη κερδοσκοπικός χώρος, στα πλαίσια της πλατφόρμας που διοργανώθηκε εκεί. Η πλατφόρμα περιείχε συζητήσεις για θέματα που αφορούσαν τους καλλιτεχνικούς χώρους αυτοοργάνωσης (<http://www.neoterismoι.com/exhibitions-page/>). Επίσης, συμμετείχε στην ομαδική έκθεση Terra Mediterranean στο NiMAC. (2017)

Τέλος, οι **Νεοτερισμοί Τουμάζου** συμμετείχαν το 2017 στην 57^η Μπιενάλε Βενετίας στο κυπριακό περίπτερο δίπλα στο ζωγράφο Πόλυ Πεσλίκια. Η ομάδα της κολεκτίβας έκανε μια σειρά από παρεμβάσεις και ανταλλαγές με τον καλλιτέχνη. Ιδιαίτερα σημαντικό είναι το κείμενο του επιμελητή του κυπριακού περιπτέρου, Jan Verwoert, ο οποίος αναφέρει για την κολεκτίβα **Νεοτερισμοί Τουμάζου**: «*Λίγοι θα μπορούσαν να ενσαρκώσουν την εντόπια ευφυΐα της διεθνούς συναλλαγής καλύτερα από την καλλιτεχνική ομάδα Νεοτερισμοί Τουμάζου*» (<http://www.cyprusinvenice.org/el/exhibitions/the-future-of-colour-2/>). Τα σχόλια του επιμελητή φανερώνουν τη δυναμική εξωστρέφεια του οργανισμού και την ικανότητά του να συνδυάζει την εντόπια ταυτότητα του με ένα διεθνές εικαστικό τοπίο.

Ακόμη ένα στοιχείο υβριδικού και ριζωματικού μοντέλου ήταν οι συνεργασίες της κολεκτίβας με ντόπιους καλλιτέχνες σε διαφορετικό χώρο. Αυτό φαίνεται από την ομαδική έκθεση L.F.E., η οποία πραγματοποιήθηκε το 2016 σε συνεργασία με την καλλιτέχνη Νάγια Σάββα, η οποία παρουσίασε στο διαμέρισμά της καινούργια προσωπική δουλειά, αλλά και έργα τοπικών καλλιτεχνών. Η έκθεση συνοδεύτηκε επίσης από θεωρητικά κείμενα του Αντρέα Βραχίμη.

Επιπλέον, η ομάδα προωθούσε κάθε δραστηριότητα του χώρου σε διάφορα γνωστά blogs και ιστοσελίδες με προώθηση εικαστικού περιεχομένου, όπως το γνωστό *Art viewer*. Στην ουσία, η κολεκτίβα κατάφερε να δημιουργήσει ένα δίκτυο συνεργασιών με καλλιτέχνες, επιμελητές, ακόμα και συλλέκτες και αγοραστές μέσα από τις μεθόδους και πρακτικές εξωστρέφειας αφού ακολούθησε ένα ριζωματικό μοντέλο οργάνωσης.

Οι καλλιτέχνες διαχειρίζονταν και έλεγχαν το μάρκετινγκ τους μέσω της αυτοπροβολής, δημιουργώντας μια προσωπική σχέση με το κοινό και την κοινότητα που τους περιέβαλλαν. Αυτές οι πρακτικές παρέχουν νέες ευκαιρίες και δημιουργούν πιο άμεση επικοινωνία, σύνδεση και επίδραση μεταξύ του κοινού της κοινότητας και των καλλιτεχνών που εργάζονται σε αυτή (Sharon 1979).

6.1.6 Συμπεράσματα/κριτική αξιολόγηση/κίνδυνοι

Εν κατακλείδι, ο χώρος **Νεοτερισμοί Τουμάζου** αποτέλεσε έναν πυρήνα δημιουργικής δραστηριότητας στο κυπριακό πολιτιστικό τοπίο, το οποίο μεγάλωσε και εξελίχθηκε οργανικά μέσα από τον πειραματισμό και τη συλλογική ταυτότητα. Ακόμη η δημιουργία

καινοτόμων έργων μέσω του οργανισμού ενέπνευσε ένα συνεχές αυξανόμενο κοινό, το οποίο ακολουθούσε σε κάθε δραστηριότητα. Επιπλέον, ενέπνευσε νέους καλλιτέχνες που διαχειρίζονται σήμερα δικούς τους χώρους αυτοοργάνωσης στην Κύπρο.

Η ομάδα της κολεκτίβας πρόσφερε πολλές διευκολύνσεις, αφού εκτίμησε και σεβάστηκε το έργο των καλλιτεχνών που φιλοξένησε στο χώρο όλα τα χρόνια της λειτουργίας του. Παρείχε μια αμοιβαία υποστήριξη, αυτονομία και ένα χώρο για καινοτόμες μορφές τέχνης, καθώς αποτελούσε μια αντίσταση στην εμπορευματοποίηση του εικαστικού έργου. Η χρήση της καθημερινότητας, η αλληλεπίδραση και οι πρακτικές κοινωνικής συμμετοχής (οι οποίες κάποιες φορές δεν λειτουργήσαν) της κολεκτίβας δεν υποστήριζαν μόνο τη σταδιοδρομία ενός καλλιτέχνη, αλλά αντανακλούσαν γενικότερα μια πολιτική στάση απέναντι στο σύστημα. Ακόμη οι καλλιτέχνες που διαχειρίζονταν τον οργανισμό δεν απέκλεισαν την καλλιτεχνική τους προσωπική πρακτική με τη φιλοσοφία και αισθητική του χώρου.

Παρόλα αυτά, η οικονομική αστάθεια, οι εσωτερικοί και εξωτερικοί κίνδυνοι και τα εμπόδια οδήγησαν στο κλείσιμο της κολεκτίβας ως φυσικό χώρο το 2018. (συνολικά ο χώρος λειτούργησε πέντε χρόνια). Σε αυτό το κεφάλαιο η πτυχιακή διατριβή δεν θα προσπαθήσει να ερευνήσει τους οικονομικούς λόγους για τους οποίους ο οργανισμός δεν κατάφερε να επιβιώσει, αλλά θα εστιάσει σε πιο εσωτερικές και προσωπικές αιτίες. Πιο συγκεκριμένα, θα αναφερθεί στους κινδύνους και στις δυσκολίες των καλλιτεχνών που διαχειρίζονται χώρους αυτοοργάνωσης να αφιερώσουν χρόνο στη δική τους προσωπική δουλειά, αλλά και στη μη αμειβόμενη εθελοντική εργασία που προσφέρουν.

Όπως έχει αναφέρει η Τουμάζου στη συνέντευξή της, μια από τις δυσκολίες που αντιμετώπισε ως καλλιτέχνης-διαχειριστής και οι λόγοι για τους οποίους έκλεισε ο οργανισμός - εκτός από την οικονομική βιωσιμότητα - ήταν ο εθελοντικός χρόνος που ανάλωνε για τη διαχείριση της κολεκτίβας, αφού αυτό την εμπόδιζε στο να αφοσιωθεί στη δική της προσωπική καλλιτεχνική δουλειά (Τουμάζου 2018).

Στην παρουσίαση του «Στην εποχή μας, ο χρόνος των καλλιτεχνών» (On our Watch: Artist's time), η Valerie Connor θεωρεί τους καλλιτέχνες ως «μη εμπορικούς πράκτορες που εργάζονται με ένα κοινωνικό συμβολικό σύμβολο» (Connor 2016). Στο συνέδριο Footfall Symposium τέθηκε επίσης το ερώτημα κατά πόσον ο εθελοντισμός του

καλλιτέχνη μπορεί να ανιχνευθεί, να μετρηθεί ή να εκτιμηθεί (Murphy & Cullen 2016: 122). Ακόμη, η «εθελοντική εργασία του καλλιτέχνη» θεωρήθηκε ως «μη τόπος», δηλαδή εκτός από το χώρο που θα φιλοξενήσει άλλους καλλιτέχνες· ο διαχειριστής θα αλληλοεπιδράσει και θα βοηθήσει πνευματικά των φιλοξενούμενο του. Επίσης, το ερευνητικό πρόγραμμα Stretched του Jason Bowman βασίζεται στην έννοια των «καλλιτεχνών που κάνουν τα πάντα», δηλαδή διοίκηση, δημόσιες σχέσεις και επιμέλεια, καθαρίζοντας αυτά τα στοιχεία ως πρακτική των ίδιων διαχειριστών καλλιτεχνών (Laws 2015: 122).

Πράγματι, το έργο που επιτελούν οι καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης μπορεί να μετρηθεί κυρίως σε δραστηριότητες που προσφέρουν προνόμια στους καλλιτέχνες που φιλοξενούν. Από την άλλη, η Sarah Thelwall, η οποία αναφέρεται για θέματα κοινής πρακτικής, τονίζει τη δυναμική των μικρών οργανισμών που λειτουργούν ως ανεπίσημοι μηχανισμοί υποστήριξης στο ευρύτερο πεδίο της σύγχρονης τέχνης. Παρόλα αυτά, η έρευνα αποκαλύπτει την ανεπάρκεια των σημερινών μετρήσεων, κάτι που σημαίνει ότι οι μικρότερες οργανώσεις θα φαίνονται λιγότερο επιτυχείς, αφού το σύνολο της αξίας που δημιουργούν δεν είναι ορατή (Thelwall 2011). Ακόμη η έρευνα FOOTFALL και το σχέδιο Artist-Run Europe επιβεβαίωσαν ότι οι ανεξάρτητες οργανώσεις αποτελούν ένα σημαντικό και αυξανόμενο ποσοστό του τομέα των εικαστικών τεχνών το οποίο κάποιες φορές είναι μη αναγνωρίσιμο (Murphy & Cullen 2016).

Επιπλέον η διαδικασία αυτή δεν αφήνει κανένα οικονομικό κέρδος για τους διαχειριστές. Θα μπορούσαμε να περιγράψουμε τους χώρους ως ιδιωτικούς φορείς που δεν μπορούν να αποκομίσουν κέρδος, καθώς ενεργούν ως δημόσιοι χώροι-θεσμοί που προσφέρουν στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο (Gino & Elvis 2016). Επίσης, κάποιες φορές επηρεάζουν τις οικονομικές και τουριστικές στατιστικές επισκεψιμότητας των πόλεων στις οποίες βρίσκονται. Η μη αποκάλυψη του έργου αυτού πίσω από την ανωνυμία των εθελοντικών δραστηριοτήτων οδηγεί σε μία μορφή εκμετάλλευσης με «σιωπηρή συμφωνία» (Doge 2016).

Εξετάζοντας τις ιδεολογικές συνέπειες ενός καλλιτέχνη που διαχειρίζεται έναν καλλιτεχνικό χώρο - ο οποίος κάποιες φορές αναγκάζεται να υιοθετήσει ένα μοντέλο βιωσιμότητας που περιέχει λεπτές σχέσεις μεταξύ του ρόλου του δημιουργού, του διαχειριστή και του επιμελητή - αναδύονται τελικά πολλοί κίνδυνοι. Όπως έχει διαπιστωθεί στα προηγούμενα κεφάλαια της πτυχιακής διατριβής, οι χώροι αυτοοργάνωσης αποτελούν μέρος μιας ιστορίας συγκρούσεων και ένα πεδίο μάχης στο

οποίο διακυβεύεται η ταυτότητα του διαχειριστή καλλιτέχνη αλλά και του χώρου του (Murphy & Cullen 2016).

Θα έλεγα, λοιπόν, ότι η εξεύρεση νέων μορφών προώθησης της διαδικασίας μετασχηματισμού σε κάτι άλλο θα διαφύλασσε τους χώρους από τους κινδύνους εκμετάλλευσης και αυτοαναφοράς. Είναι θεμιτό οι χώροι που διαχειρίζονται οι καλλιτέχνες να εμπλακούν πιο ενεργά σε μορφές «αυτοκριτικής διάθεσης» (self-understanding) και να ανοίξουν τον εσωτερικό τους μηχανισμό σε ολοένα και πιο καινούργιες εξωτερικές βλέψεις.

Για να λειτουργήσει αυτό θα πρέπει να υποστηριχτεί η ενδυνάμωση των δομών όσον αφορά τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες. Αυτό δεν σημαίνει ότι πρέπει να διοργανώνονται συστηματικά απλά για να γίνονται εκδηλώσεις και δραστηριότητες που θα ακολουθούνται μέσω κοινωνικών δικτύων (social networks). Αυτό σημαίνει ότι - προκειμένου να αναλάβουν πραγματικά την ανάληψη κινδύνων - οι χώροι αυτοοργάνωσης θα πρέπει να τοποθετούνται σε κίνδυνο, αφηρόμενοι σε κριτική εκτίμηση και αξιολόγηση (Gino & Elvis 2016).

Αυτή ίσως να είναι μια από τις λύσεις για μια κατάσταση στην οποία οι καλλιτέχνες εμπλέκονται σε ένα μοντέλο συστήματος που τους ζητά να επιμελούνται οι ίδιοι δουλειές άλλων καλλιτεχνών, τότε οι ίδιοι διαχειριστές στερούνται της ευκαιρίας να έχουν χρόνο για ανάπτυξη της δικής τους προσωπικής καλλιτεχνικής δουλειάς. Στη συνέχεια θα αναλυθεί η περιπτωσιολογική μελέτη του **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ**.

6.2 Περιπτωσιολογική μελέτη καλλιτεχνικού χώρου αυτοοργάνωσης (non-profit artist-run space) «ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ»

Η περιπτωσιολογική μελέτη του χώρου **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ** επιλέχθηκε επειδή έχει αποδείξει μια ενδιαφέρουσα εξέλιξη στο σύγχρονο πολιτιστικό προσκήνιο της Κύπρου, αλλά και διεθνώς. Θα έλεγα ότι, ακόμα και αυτή την παρούσα στιγμή συγγραφής της μελέτης, ο χώρος χαρακτηρίζεται από ένα συνεχόμενο μετασχηματισμό και ανάπτυξη σε όλους σχεδόν τους τομείς που τον αποτελούν. Ακόμη ένας λόγος είναι επειδή

αντιπροσωπεύει μια μορφή χώρου που χαρακτηρίζεται ως «μη κερδοσκοπικός» (non-profit). Σύμφωνα δε με την πορεία του, φαίνεται να υιοθετεί χαρακτηριστικά μοντέλου ενός ιδρύματος (institution), κάτι το οποίο θα αναλύσει η πτυχιακή διατριβή στη συνέχεια.

6.2.1 Συνοπτική ιστορία και περιγραφή του οργανισμού

Ο χώρος ιδρύθηκε το Φεβρουάριο του 2015 από τον εικαστικό καλλιτέχνη Πήτερ Εραμιάν και το φωτογράφο Στέλιο Καλλινίκου. Οι καλλιτέχνες αρχικά αναζήτησαν ένα χώρο στούντιο για να μπορούν να δουλεύουν την προσωπική τους καλλιτεχνική πρακτική. Εκείνη την περίοδο ο Καλλινίκου επεξεργαζόταν ένα από τα project του, τις «τοπικές μελέτες». Προσπαθώντας να συλλάβει στιγμιότυπα της σύγχρονης καθημερινής ζωής στην Κύπρο, οδηγήθηκε στην περιοχή της Παλλουριώτισσας στη Λευκωσία, όπου ανακάλυψε το χώρο. Ο χώρος ήταν ένα παλιό συνεργείο επισκευής αυτοκινήτων, το οποίο ονομαζόταν Fabrica. Όπως διηγείται ο Εραμιάν, ήταν πολύ μεγαλύτερος χώρος από εκείνον που έψαχναν - αλλά τον ερωτεύτηκαν και αποφάσισαν να τον χρησιμοποιήσουν ως στούντιο αλλά και ως εκθεσιακό χώρο. Ο χώρος, επίσης, παρουσιάζει δραστηριότητες πειραματικής οπτικοακουστικής τέχνης (Εραμιάν 2018).

6.2.2 Αποστολή, κίνητρα και οργανωτική δομή του χώρου

Σε πιο προσωπικό επίπεδο, ο Εραμιάν αναφέρεται ως προς τα **κίνητρα** που τον οδήγησαν να ιδρύσει το χώρο ως εξής: εκφράστηκε ότι πάντα είχε την ανάγκη να κάνει κάτι το συλλογικό και κοινωνικό, ανάγκη η οποία τον ακολουθεί στη γενικότερη πρακτική του ως καλλιτέχνης. Το **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ** επίσης του έδωσε τη δυνατότητα ενός φυσικού χώρου για να δουλεύει με ανθρώπους μέσα σε αυτό το πλαίσιο συλλογικότητας.

Σύμφωνα με την αρχική ιστοσελίδα του χώρου, η **αποστολή** του περιγράφεται ως εξής: «Ο χώρος είναι αφοσιωμένος στη διευκόλυνση και την παραγωγή δημιουργικών και πνευματικών προσπαθειών σε ένα ευρύ φάσμα σύγχρονων πρακτικών. Ο οργανισμός ενθαρρύνει τον πειραματισμό, την κριτική και τη συνεργασία με πρόθεση να καλλιεργηθούν δίκτυα χωρίς αποκλεισμούς μεταξύ καλλιτεχνών, επιμελητών και συγγραφέων». Μέσα στα μακροπρόθεσμα πλάνα του οργανισμού είναι να ενισχύσει αυτό που ήδη κάνει, καθώς και να γίνει αυτοσυντηρούμενος χώρος.

Αρχικά ο χώρος δεν είχε έναν καθορισμένο προϋπολογισμό. Τα έξοδα καλύπτονταν από προσωπικά κεφάλαια και των δύο καλλιτεχνών. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Εραμιάν: «ήταν ένα άλμα πίστης». Η αρχική λειτουργία του χώρου ήταν πολύ δυσχερής. Παρόλα αυτά, οι δαπάνες μοιράζονταν διά δύο. Και οι δύο καλλιτέχνες είχαν ξεχωριστές δουλειές που δεν σχετίζονταν με τις προσωπικές καλλιτεχνικές πρακτικές τους, ήταν όμως απαραίτητες για να επιβιώσουν οι ίδιοι, αλλά και να καλύπτουν τα έξοδα και τη φροντίδα του χώρου.

Επίσης, δεν υπάρχει συγκεκριμένη ή καθορισμένη **οργανωτική δομή**, όπως δεν υπάρχει κάποιος επικεφαλής της ομάδας: οι καλλιτέχνες-διαχειριστές μοιράζονται τις ευθύνες και τα καθήκοντα ανάλογα με τις συνθήκες και τις περιστάσεις. Για παράδειγμα, το περασμένο έτος 2018-2019 ο Πήτερ Εραμιάν βρισκόταν εκτός Κύπρου για δέκα μήνες, φοιτώντας στο πρόγραμμα Ashkan Alwan Home Workspace στο Λίβανο. Εκείνη την περίοδο ο Καλλινίκου διαχειρίστηκε μόνος του το χώρο, ενώ την ίδια πρακτική ακολούθησαν φέτος (2019-2020), λόγω της απουσίας του Καλλινίκου στο πρόγραμμα φιλοξενίας Bethanien στο Βερολίνο.

Ακόμη είναι σημαντικό να αναφερθεί - όσον αφορά τις λειτουργίες του χώρου - ότι συνεργάζεται με ένα μόνιμο τεχνικό τον Rumen Tropchev, με τον οποίο έχουν αποκτήσει ιδιαίτερη σχέση. Μισθώνεται κανονικά για κάθε εγκατάσταση της έκθεσης, αλλά και γενικότερα συμβάλει στη συντήρηση του χώρου. Επιπλέον, κατά διαστήματα ο χώρος ενοικιάζει ηχητικό και οπτικό εξοπλισμό για τις μουσικές παρουσιάσεις. Επίσης, σε ερώτηση που υποβλήθηκε σχετικά με το «*Αν υπάρχουν και άλλα μέλη που θα μπορούσαν να βοηθήσουν στη διαχείριση του οργανισμού*», ο Εραμιάν απάντησε ότι προς το παρόν είναι μόνο οι δύο καλλιτέχνες, ωστόσο σκέφτονται ότι ένα τρίτο άτομο στην ομάδα ίσως θα ήταν πολύ χρήσιμο. Το πλάνο αυτό επιβεβαιώνεται από την ανάρτηση του οργανισμού στο λογαριασμό του στο Facebook, όπου πρόβηκε σε ανοικτή πρόσκληση για εξεύρεση πολιτιστικού διαχειριστή το 2018.

Μετά από δύο (2) χρόνια λειτουργίας, ο χώρος κατάφερε να εξασφαλίσει χρηματοδότηση μετά από αίτηση που υπέβαλε στις Πολιτιστικές Υπηρεσίες του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού για τα προγράμματά του το 2017 και 2018. Η χρηματοδότηση καλύπτει κυρίως τα έξοδα εγκατάστασης των παρουσιάσεων, τις πληρωμές τεχνικών και τις αμοιβές καλλιτεχνών, ωστόσο στην πραγματικότητα δεν καλύπτονται τα τρέχοντα έξοδα για τη συντήρηση του χώρου ή η αμοιβή για την εργασία

των διαχειριστών, κάτι που δυσκολεύει το έργο τους και τη βιωσιμότητα του **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ**. Όπως δηλώνει ο ίδιος, είναι θετικό το ότι ο χώρος έχει τη δυνατότητα να προσφέρει οικονομική υποστήριξη στους καλλιτέχνες που φιλοξενεί, από την άλλη όμως τα προσωπικά έξοδά τους δεν αλλάζουν δραματικά με αυτή τη χρηματοδότηση.

Το 2018-2019 ο χώρος έγινε επιλέξιμος για το πρόγραμμα «Σχέδιο Χρηματοδότησης Πολιτιστικών Φορέων» των Πολιτιστικών Υπηρεσιών, το οποίο καλύπτει ένα μέρος των λειτουργικών εξόδων του οργανισμού. Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι σε αυτή τη διαδικασία αιτήσεων ο χώρος μετονομάζεται σε μη κερδοσκοπική εταιρεία (non-profit artist-run space ή PS artist-led project space). Όσον αφορά αυτό το είδος χορηγίας, οι δικαιούχοι φορείς θα πρέπει να είναι μη κερδοσκοπικοί οργανισμοί (non-profit) που είναι συγκροτημένοι ως νομικά πρόσωπα ιδιωτικού δικαίου, με καταστατική επιδίωξη την προβολή, προώθηση και ανάπτυξη του πολιτισμού (Παράρτημα Β).

Σε ερώτηση που τέθηκε: *«Αν ο χώρος ερευνά ή αιτείται άλλες εξωτερικές και ιδιωτικές επιχορηγήσεις»*, ο Εραμιάν δήλωσε ότι αν είχαν περισσότερο χρόνο στη διάθεση τους ως διαχειριστές ή αν συνεργάζονταν με αρμόδιο άτομο, το οποίο θα αναλάμβανε αποκλειστικά το θέμα των χρηματοδοτήσεων, θα ήταν ανοικτοί να εφαρμόσουν αιτήσεις και σε άλλα προγράμματα χρηματοδότησης. Το ζήτημα επίσης του χρόνου είναι στο επίκεντρο του προβληματισμού της βιωσιμότητας των καλλιτεχνικών χώρων, σύμφωνα με την έρευνα FOOTFALL που διεξάχθηκε στην Ιρλανδία (Laws 2015).

Επιπλέον, ο Εραμιάν δηλώνει πως - παρόλον ότι η γραφειοκρατική διαδικασία συμπλήρωσης αιτήσεων για χορηγίες από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες απαιτεί χρόνο και κόπο - δεν τους επηρεάζει τόσο αρνητικά στη δημιουργικότητά τους, αφού τους δίνει κίνητρο για να οργανώσουν το πρόγραμμα τους για τον επόμενο χρόνο. Αυτή η διαδικασία προϋπολογισμών για χορηγίες προϋποθέτει την πρόσληψη ενός λογιστή, ο οποίος θα συμβάλει στην καλή και σωστή διαχείριση των εξόδων του **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ**.

Ο χώρος έχει καλή επικοινωνία με τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες, καθώς επισημαίνει ότι ο θεσμός είναι υποστηρικτικός και χρήσιμος: *«κάθε χρονιά οι διαδικασίες αιτήσεων για χορηγίες βελτιώνονται προς το καλύτερο»*. Αναγνωρίζει, επίσης, ότι η γραφειοκρατική διαδικασία των αιτήσεων είναι σχετικά κουραστική και κοπιαστική, παρόλα αυτά προς το παρόν είναι το μόνο εργαλείο που θα μπορούσε να προσφέρει στη βιωσιμότητα του

χώρου. Ωστόσο, κατά τον Laws, οι απαιτούμενες χρηματοδοτήσεις και η επανάληψη των γραφειοκρατικών διαδικασιών που τις συνοδεύουν ίσως καταπνίγουν τη δημιουργικότητα, έτσι μερικές φορές είναι επιζήμιες για τους οργανισμούς (Laws 2015).

6.2.3 Η συμβολή στους καλλιτέχνες και στην ανάπτυξη της καλλιτεχνικής έρευνας

Το **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ** δεν προβαίνει σε «ανοικτές προσκλήσεις» (open calls) για αναζήτηση νέων καλλιτεχνών για παρουσίαση στο χώρο, παρόλα αυτά είναι ανοικτό σε προτάσεις. Αυτές εξετάζονται προσεκτικά και - αν συμφωνούν με την κατεύθυνση και την πειραματική πρακτική του χώρου - ξεκινά μια πορεία συνομιλιών και δημιουργικών σκέψεων πριν το τελικό αποτέλεσμα. Οι καλλιτέχνες, επίσης, επιλέγονται για να παρουσιάσουν τη δουλειά τους με βάση την εμπιστοσύνη, την αξιοπρέπεια, το πάθος και την πίστη τους σε αυτό που κάνουν. Ως εκ τούτου, οι διαχειριστές του χώρου προσπαθούν να είναι αμερόληπτοι στη διαδικασία παραγωγής του έργου των φιλοξενούμενων καλλιτεχνών. Φυσικά, πάντα είναι στη διάθεσή τους για οποιαδήποτε γόνιμη συζήτηση πάνω στο έργο, αλλά και κατά τη διάρκεια της εγκατάστασής του.

Όπως αναφέρει ο Εραμιάν, δεδομένου ότι ο χώρος λαμβάνει χρηματοδότηση από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες, έχουν τη δυνατότητα να παρέχουν στους καλλιτέχνες σημαντικά ποσά αμοιβών και χρήματα για κάλυψη εξόδων εγκατάστασης των έργων. Τόνισε ακόμη ότι οι καλλιτέχνες είναι ελεύθεροι να κάνουν οποιαδήποτε αλλαγή και να προσαρμόσουν ουσιαστικά το χώρο με την καλλιτεχνική πρακτική τους. Κάθε έκθεση παίρνει διαφορετική μορφή. Οι διαχειριστές είναι ευέλικτοι στο πώς χειρίζονται τους καλλιτέχνες, αλλά και με τον κόσμο που συνεργάζονται - παρόλη τη θέση που κατέχουν - και φροντίζουν πάντα να διατηρούν μια οριζόντια στρατηγική συνεργασίας. Χαρακτηριστικά, εκφράζει την πεποίθηση ότι το **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ** «αποτελεί τη βάση της σύγχρονης τέχνης στην Κύπρο εδώ και τώρα» (Εραμιάν 2018).

Τέλος, όπως τονίζει, αυτό που είναι σημαντικό για τους ίδιους είναι να προσφέρουν ένα χώρο που εμπεριέχει την υποστήριξη, τα κίνητρα και την ενέργεια για τους καλλιτέχνες, έτσι ώστε να εξελίξουν τις καλλιτεχνικές τους έρευνες και να παρουσιάσουν στο μέγιστο δυνατό αυτό το οποίο τους αντιπροσωπεύει (Εραμιάν 2018).

6.2.4 Ο ρόλος του φυσικού χώρου-τοποθεσία και ταυτότητα του οργανισμού

Το **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ** βρίσκεται στην Παλλουριώτισσα, σε μικρή απόσταση από το κέντρο της Λευκωσίας, σε μια εύκολα προσβάσιμη και προσιτή περιοχή. Επιπρόσθετα, η **τοποθεσία** χαρακτηρίζεται από μια κυπριακή εντοπιότητα, η οποία ταιριάζει με την κατεύθυνση και ταυτότητα του χώρου. Σε αντίθεση με την τοποθεσία της κολεκτίβας **Νεοτερισμοί Τουμάζου**, το **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ** δεν ανήκει σε γειτονιά ή κοινότητα η οποία διαθέτει τεχνίτες ή εργαστήρια.

Όσον αφορά το είδος του κτιρίου, είναι ένας βιομηχανικός χώρος που λειτουργούσε ως γκαράζ επισκευής οχημάτων. Σύμφωνα με τη Foote, η ανάπτυξη του site-specific και τα έργα που το αποτελούν απαιτούν ένα «άτακτο χώρο» (Foote 1976). Πράγματι, ο χώρος του **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ** προσφέρθηκε ουκ ολίγες φορές για παρουσιάσεις εκθέσεων οι οποίες χαρακτηρίζονταν από στοιχεία site-specific, όπως η ατομική έκθεση του Peter Eramian «Hopelessly devoted to you» (2016), η εγκατάσταση του Φάνου Κυριάκου «The Adventure of A Giant Midget» (2015), αλλά και οι δύο ατομικές εκθέσεις της Μαρίνας Κασσιανίδου (<https://thkioppalies.org/Exhibitions>). Σε αυτές τις περιπτώσεις ο χώρος λειτούργησε αρμονικά και το έργο έγινε ένα με τη δομή και την αρχιτεκτονική του κτιρίου. Σε γενικά πλαίσια, η δομή του κτιρίου τις περισσότερες φορές γίνεται μέρος της παραγωγής του καλλιτεχνικού έργου και τονίζει την πειραματική ταυτότητα του χώρου, ο οποίος είναι πάντα σε εξέλιξη.

6.2.5 Επικοινωνιακές μέθοδοι/κοινό/ανοίγματα προς τα έξω

Ο Εραμιάν αναφέρει ότι το κύριο **επικοινωνιακό εργαλείο** που χρησιμοποιεί ο χώρος είναι τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, όπως το Facebook και το Instagram. Επίσης, οι διαχειριστές είναι συνεπείς στην αποστολή δελτίων τύπου και μηνυμάτων με πληροφορίες για την κάθε εκδήλωση και έκθεση. Υπάρχει ακόμη λίστα ατόμων στο ηλεκτρονικό ταχυδρομείο, τα οποία λαμβάνουν μηνύματα για κάθε δραστηριότητα (Εραμιάν 2018).

Το **κοινό** που ακολουθεί το **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ** αποτελείται κυρίως από καλλιτέχνες, μουσικούς, επιμελητές, συγγραφείς, σχεδιαστές και ακαδημαϊκούς. Ο κόσμος που ενδιαφέρεται να επισκεφθεί το χώρο είναι οι ίδιοι δημιουργοί ή διανοούμενοι. Ωστόσο, σε ερώτηση που έγινε «*Αν αυξήθηκε ή αν υπάρχει ένα νέο κοινό*», απάντησε θετικά, όπως

επίσης παρατήρησε ότι ο οργανισμός τα τελευταία χρόνια προσελκύει μια νέα κατηγορία κοινού, η οποία δεν ανήκει απαραίτητα στο πνευματικό και καλλιτεχνικό κύκλο. Από την άλλη, όσον αφορά την προσέλκυση κοινού που ανήκει στην κοινότητα της περιοχής που βρίσκεται ο χώρος, ο Εραμιάν αναφέρει: «Έχουμε καλές σχέσεις με τους κατοίκους της περιοχής. Έγιναν κάποιες προσπάθειες, όπως στα εγκαίνια της έκθεσης “Cataclysm” το 2015 του Παναγιώτη Μηνά, όταν μοιράστηκαν παραδοσιακά εδέσματα και ποτά στους περαστικούς. Παρόλα αυτά, δεν υπήρχε τόσο μεγάλο ενδιαφέρον. Η παρουσία μας σε όλα τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης είναι αρκετά ενεργή, αν ο κόσμος ενδιαφέρεται για το τι κάνουμε, θα μας βρουν είτε τοπικά είτε σε ολόκληρη την Κύπρο» (Εραμιάν 2018).

Σε αυτό το σημείο της πτυχιακής διατριβής παρατηρείται η μη άμεση εμπλοκή του τοπικού κοινού στις δραστηριότητες του χώρου. Ωστόσο, όπως αναφέρει ο Εραμιάν, ο οργανισμός αποσκοπεί μελλοντικά στη διερεύνηση μεθόδων πιο άμεσης επαφής με το κοινό του, όπως την εισαγωγή νέων προγραμμάτων εργαστηρίων (workshops) που θα εμπλέκουν την επικοινωνία καλλιτεχνών, επιμελητών και κοινού.

Είναι σημαντικό, επίσης, να αναφερθεί η παρουσία ενός άλλου μη αναγνωρίσιμου κοινού, το κοινό που ακολουθεί τις δράσεις του οργανισμού στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Η μοναδική ταχύτητα του ψηφιακού κόσμου και η συμμετοχή του κοινού στα κοινωνικά δίκτυα μπορεί να γίνει εργαλείο ποιοτικής και ποσοτικής έρευνας κοινού και η διαδικασία αυτή μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να κατανοηθεί η δυναμική του οργανισμού. Ένα λειτουργικό σύστημα δεδομένων είναι ένα βασικό εργαλείο για τους μη κερδοσκοπικούς οργανισμούς, έτσι ώστε να παρακολουθούν τις επιδόσεις τους.

Η Rosler προτείνει εναλλακτικές λύσεις, με τις οποίες οι καλλιτέχνες μπορούν να επανεξετάσουν την επικοινωνία με το κοινό τους, δηλαδή να μπορούν να απευθύνονται σε ένα πιο συνειδητό και ενεργό κοινό, διευρύνοντας τις ευκαιρίες για συνεργασία με ομάδες ανθρώπων πέραν του κοινού της υψηλής τέχνης (Rosler 2004)

Εκτός από την προώθηση τοπικών καλλιτεχνών, ο οργανισμός τα τελευταία χρόνια έκανε επίσης κάποια **ανοίγματα προς τα έξω**, με συνεργασίες διεθνών αλλά και Κυπρίων καλλιτεχνών που ζουν στο εξωτερικό. Στόχος τους, όπως αναφέρει, είναι να ανοίξουν αργά το πεδίο τους προς τους διεθνείς καλλιτέχνες, προς το παρόν όμως υπάρχει αρκετό τοπικό υλικό διαθέσιμο. Αξίζει να σημειωθούν οι εκθέσεις της Μαρίνας Κασσιανίδου, του Faysal Mroueh και του Νίκου Στέφου. Το 2017 η Πολωνή καλλιτέχνις

Olga Micińska ήταν προσκεκλημένη για την ομαδική έκθεση «No Future in dreaming». Η έκθεση εντασσόταν στα πλαίσια επιχορηγημένου προγράμματος «Σχέδιο στήριξης εικαστικής δραστηριότητας και ανάπτυξης» από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες, με τίτλο «Πλατφόρμα Κριτικής Αντίληψης: Νέες Πρακτικές στη Σύγχρονη Τέχνη» (βλ. Παράρτημα Στ).

Τα λειτουργικά έξοδα της καλλιτέχνιδος, όπως τα εισιτήρια της πτήσης, η τεχνική υποστήριξη και η διαμονή της, καλύφθηκαν από τον οργανισμό. Η Micińska δημιούργησε μια νέα σειρά έργων αποκλειστικά κατά την περίοδο των δύο βδομάδων του προγράμματος φιλοξενίας για να παρουσιαστούν στην έκθεση. Σημαντική σε αυτό το σημείο είναι η συμμετοχική μου παρατήρηση ως καλλιτέχνης. Η ομαδική έκθεση πλαισιωνόταν από την καλλιτέχνη Μαρία Λοϊζίδου, η οποία παρουσιάζει μια μεγάλη πορεία στον τοπικό και διεθνή καλλιτεχνικό χώρο, τη νεαρή καλλιτέχνη Ραΐσα Αγγελή, τη διεθνή καλλιτέχνη Olga Micińska και εμένα.

Ο συνδυασμός των καλλιτεχνών διαφορετικών γενεών οδήγησε σε μία γόνιμη εμπειρία και ένα ολοκληρωμένο αποτέλεσμα. Η συνεργασία των καλλιτεχνών μαζί με τον επιμελητή Πήτερ Εραμιάν ξεκίνησε αρκετούς μήνες πριν, με δημιουργικές συνομιλίες μέσω μηνυμάτων ηλεκτρονικού ταχυδρομείου. Η διαδικασία παραγωγής και εγκατάστασης με τεχνική υποστήριξη (εξοπλισμό) των έργων χαρακτηριζόταν από μια συνέπεια και αρμονία. Ενδιαφέρον είναι να αναφέρω ότι στο τέλος της παρουσίασης είχαμε μισθωθεί ως καλλιτέχνες, κάτι που δεν είχα αντιμετωπίσει ξανά σε συμμετοχή μου σε ομαδικές εκθέσεις.

Επίσης, πιο πρόσφατα ο χώρος φιλοξένησε ομάδα φοιτητών από τη Σχολή Τεχνών και Σχεδιασμού (HEAD) στη Γενεύη της Ελβετίας, όπου πραγματοποιήθηκε εργαστήριο και στη συνέχεια έγινε παρουσίαση των αποτελεσμάτων του. Αξίζει να σημειωθεί ότι πολλές φορές οι μικροί χώροι αυτοοργάνωσης είναι αφιερωμένοι στις πρωτοποριακές πρακτικές και ουσιαστικά απευθύνονται σε ένα νεαρό κοινό, αφήνοντας τα εκπαιδευτικά προγράμματα σε μεγάλους θεσμικούς οργανισμούς (Kopp & Williams 2016).

Επιπλέον ακόμα ένα στοιχείο διεθνοποίησης είναι η συνεργασία του **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ** με τη γνωστή πλατφόρμα Artsy, με μια επιλογή από 37 έργα τοπικών καλλιτεχνών προς πώληση. Ως μη κερδοσκοπικός οργανισμός, ο χώρος θα πάρει ένα μικρό ποσοστό για τα έξοδα της συντήρησής του από τις πωλήσεις των έργων, ενώ το υπόλοιπο πάει στους ίδιους τους δημιουργούς (Εραμιάν 2018) Το Artsy είναι μια συνδρομητική διαδικτυακή πλατφόρμα, η οποία παρέχει ένα δίκτυο από προώθηση και πώλησης έργων τέχνης. Διαθέτει, επίσης, ένα μεγάλο δίκτυο από συλλέκτες και αγοραστές. Όπως αναφέρει ο Εραμιάν, το δίκτυο συλλεκτών είναι σχεδόν ανύπαρκτο σε τοπικό επίπεδο, κάτι που αποτελεί ένα ακόμα εμπόδιο για έναν ανεξάρτητο καλλιτέχνη, αλλά και ένα χώρο αυτοοργάνωσης στην Κύπρο. Ακόμη τα έξοδα για τη συνδρομή αυτής της πλατφόρμας είναι περισσότερα από το ενοίκιο του χώρου. Παρατηρείται λοιπόν να αναλαμβάνει τον κίνδυνο επιπρόσθετων εξόδων για την προώθηση τοπικών καλλιτεχνών, με σκοπό να προσελκύσουν συλλέκτες από το διεθνή χώρο.

Τέλος, θα έλεγα ότι υπάρχει μια αδυναμία στον τομέα της συνεργασίας με μεγάλους τοπικούς θεσμούς, όπως το Point Centre of Contemporary Art στη Λευκωσία, αλλά και το Ίδρυμα NIMAC, με τους οποίους θα μπορούσαν να εφαρμοστούν προγράμματα οικονομικής στήριξης δημιουργικών δραστηριοτήτων για μικρότερους καλλιτεχνικούς χώρους όπως το διεθνές Ίδρυμα Andy Warhol και τα προγράμματα ΝΕΑ (Βλ. παρ. Η. σ.78) Ένα τοπικό παράδειγμα είναι η μεμονωμένη δραστηριότητα της κολεκτίβας **Νεοτερισμοί Τουμάζου** που προαναφέρθηκε, με τη συμμετοχή της σε ομαδική έκθεση Terra Mediterranean (2017) στο χώρο του ιδρύματος NiMac (που συνεργάζεται με το Ίδρυμα Πιερίδη), ωστόσο αυτό δεν συνιστά στοιχείο που θα βοηθούσε στη βιωσιμότητα του χώρου.

6.2.6 Υιοθετώντας χαρακτηριστικά μοντέλου ενός Ιδρύματος

Πολλοί χώροι αυτοοργάνωσης στην προσπάθειά τους να επιβιώσουν αναγκάζονται να υιοθετήσουν αρκετά χαρακτηριστικά μοντέλου ενός Ιδρύματος.

Οι Khonsary & Podesva (2012) προσεγγίζουν την έννοια του θεσμού με αναφορές από την Αμερικανή performance artist Andrea Fraser, η οποία αναφέρει την ύπαρξη κινδύνων που θα μπορούσε να έχει ένα θεσμικό μοντέλο οργάνωσης όσον αφορά την ταυτότητα και το περιεχόμενο ενός χώρου: *«Δεν πρόκειται για μια αντίθετη στάση έναντι των θεσμικών μοντέλων οργάνωσης, πρόκειται για το είδος του θεσμού που είμαστε, για το τι είδους θεσμικές αξίες, για τις μορφές πρακτικής που υιοθετεί ένας χώρος, αλλά και για την ανταμοιβή (οικονομική) και αναγνώριση που θα έπρεπε να έχει ένας μικρός οργανισμός»* (Fraser 2005).

Από την άλλη, στο δοκίμιο του ο Drabble αναφέρει ένα άρθρο από τον Ελβετό κριτικό και επιμελητή τέχνης Burkhard Meltzer, ο οποίος υποστήριξε το 2006 ότι οι καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης στη Ζυρίχη δεν πληρούσαν πλέον τον κρίσιμο ρόλο τους, αλλά εξομοίωναν εμπορικούς και θεσμικούς χώρους. Ο επαναπροσδιορισμός της ιδέας του ιδρύματος για και από τους καλλιτέχνες γίνεται προβληματικός υπό το πρίσμα του επιτυχημένου καλλιτεχνικού χώρου αυτοοργάνωσης με τις καθιερωμένες θεσμικές δομές, με αποτέλεσμα να δημιουργείται και πάλι ένας μικρός θεσμικός οργανισμός-ίδρυμα (Drabble 2012). Ακόμη ένας προβληματισμός, επίσης, είναι ο ορισμός τελικά της καλλιτεχνικής πρακτικής ενός χώρου αυτοοργάνωσης που καλείται να αυτοπροσδιοριστεί με χαρακτηριστικά στοιχεία ενός θεσμικού μοντέλου που είναι ακατάλληλα για μικρότερους καλλιτεχνικούς οργανισμούς.

Ωστόσο, οι Schuster & Karlsen επίσης εξομαλύνουν τα όρια μεταξύ θεσμικών και μη θεσμικών οργανισμών για να δημιουργήσει νέες δυνατότητες. Η σκόπιμη ανάληψη εναλλακτικών μεθόδων με αναγνωρισμένες θεσμικές μορφές μπορεί να προσφέρει μίαν απαραίτητη και χρήσιμη διάκριση σχετικά με το τι είναι τελικά αυτοοργανωμένη καλλιτεχνική πρακτική (artist-run practice) και τι όχι (Schuster & Karlsen 2013: 12).

Τέλος, στο άρθρο του σχετικά με τη βιωσιμότητα των εναλλακτικών χώρων, ο Wallis αναφέρει ότι η πρόσληψη δημόσιων πόρων αντιπροσώπευε μια πραγματική απειλή για τον ουσιαστικά αυθόρμητο και πειραματικό χαρακτήρα των καλλιτεχνικών χώρων

αυτοοργάνωσης, των οποίων η εναλλακτική ταυτότητα συνδεόταν με τον αόριστο χρόνο βιωσιμότητας. (Wallis 2002).

6.2.7 Συμπεράσματα/κριτική αξιολόγηση/κίνδυνο

Συμπερασματικά, μέσα από την ανάλυση του οργανισμού σε όλα τα επίπεδα, διακρίνεται η πρόθεση των διαχειριστών να οδηγήσουν το **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ** σε μια κατεύθυνση ενός μοντέλου ιδρύματος (institution). Το παράδειγμα αυτό φαίνεται και στην περίπτωση του διεθνούς χώρου **SPACES**, την οποία ανέλυσε πιο πάνω η πτυχιακή διατριβή. Στην προσπάθεια και των δύο οργανισμών να αναπτυχθούν, τελικά υιοθετούν πολλά στοιχεία μοντέλου μεγάλων οργανισμών ιδρυμάτων. Όπως ανέφερε ο Εραμιάν στη συνέντευξή του, «Από τη στιγμή που ο οργανισμός ψάχνει εξωτερικές χορηγίες, θα πρέπει να πάει προς την κατεύθυνση του σοβαρού institution» και «θα θέλαμε να βλέπουμε το χώρο μας να μεγαλώνει και να εξελίσσεται» (Εραμιάν 2018). Για να γίνει, όμως, αυτό εφικτό, θα πρέπει να προσληφθεί ένα άτομο επαγγελματίας του χώρου της πολιτιστικής διαχείρισης, αυτό σημαίνει ότι εισέρχεται σε ακόμα ένα οικονομικό κίνδυνο εξόδων, αλλά και σε ένα ιδεολογικό ρίσκο όσον αφορά την ταυτότητά του.

Ο Drabble περιγράφει την ευελιξία και τις μορφές που μπορούν να πάρουν οι χώροι αυτοοργάνωσης, έτσι ώστε να ενσωματώνουν, να διαμορφώνουν ή να εφευρίσκουν νέες μεθόδους οργάνωσης (Drabble 2012). Οι χώροι επιλέγουν τη δική τους μορφή για να ανταποκριθούν στις δικές τους ανάγκες σύμφωνα με τα οικονομικοπολιτικά δεδομένα της κάθε χρονικής στιγμής.

Στις περισσότερες περιπτώσεις για να είναι βιώσιμος ένας χώρος θα πρέπει να αναθεωρήσει τη δομή του χαρακτηρίστηκε ενός Ιδρύματος, να διορίσει δηλαδή διευθυντή, επιμελητή, διαχειριστή και τεχνικό προσωπικό (Murphy & Cullen 2016: 11). Σε αυτή την περίπτωση οι καλλιτέχνες θα μπορούσαν να διατηρούν ένα ρόλο εποπτείας, όπως φαίνεται στην περίπτωση του **SPACES και Triangle France** (βλ. σ.70 παρ.2. και σ.25, παρ. 1). Με βάση τις τρέχουσες μετρήσεις, σύμφωνα με το Institution by Artists, ένας επιτυχημένος χώρος που διαχειρίζεται ένας καλλιτέχνης είναι ο χώρος που «μεγαλώνει» για να γίνει θεσμός (Khonsary & Podesva 2012).

Όπως επισημαίνει ο Εραμιάν στη συνέντευξη του, σε ερώτηση που του τέθηκε «*Αν θα άλλαζε κάτι στο περιεχόμενο του χώρου, σε περίπτωση κατεύθυνσης ενός μοντέλου θεσμικού ιδρύματος*», απάντησε ότι δεν είναι σίγουρος για αυτό την παρούσα στιγμή και ότι «*το μόνο σίγουρο ότι θα αλλάξουν κάποια πράγματα*» (Εραμιάν 2018).

Στην προκείμενη περίπτωση ο χώρος Θείο Παλιες είναι σε μια διαδικασία στην οποία καλείται να αποφασίσει αν θα ακολουθήσει κάποια χαρακτηριστικά ενός μοντέλου Ιδρύματος, ωστόσο θα ήταν δόκιμο να μελετήσει τους κινδύνους οι οποίοι αναφέρθηκαν πιο πάνω οι οποίοι προκύπτουν μέσα από αυτή την διαδικασία.

Κεφάλαιο 7

Συμπεράσματα-σύγκριση

7.1 Σύγκριση- Παρατηρήσεις

Συγκρίνοντας, λοιπόν, τους δύο χώρους **ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ** και **Νεοτερισμοί Τουμάζου** διακρίνεται η ειδοποιός διαφορά τους ως προς την ταυτότητα. Ο πρώτος χώρος έχει τη δυνατότητα να τροποποιήσει τη μορφή και το μοντέλο οργάνωσης ανάλογα με τις ανάγκες του επειδή ο ρόλος των διαχειριστών είναι αποστασιοποιημένος από την προσωπική τους δουλειά, από την άλλη αυτό που δημιούργησε τη σύντομη και βραχυπρόθεσμη βιωσιμότητα του **Νεοτερισμοί Τουμάζου** ήταν κυρίως η ταύτιση των καλλιτεχνών σε προσωπικό επίπεδο δουλειάς με το χώρο. Αυτό δεν τους έδινε τη δυνατότητα μετατροπής του χώρου στο θεσμικό πλαίσιο ενός ιδρύματος, έτσι ώστε να μπορούσε οικονομικά να στηριχτεί σε δημόσιες και ιδιωτικές χορηγίες.

Αναλύοντας και τους δύο χώρους, ως προς την ανάγκη, οργάνωση και δομή τους, διακρίνονται οι διαφορετικές πρακτικές που ακολούθησαν και ακολουθούν για τη βιωσιμότητα τους, την επικοινωνία, την προσφορά στους καλλιτέχνες, στην κοινότητα και στον πολιτισμό. Παρόλα αυτά, και οι δύο χώροι αποτελούν σημαντικό έργο στον πολιτιστικό τομέα της Κύπρου το οποίο είναι μη αναγνωρίσιμο.

Μέσα από την ιστορία των καλλιτεχνικών χώρων αυτοοργάνωσης μέχρι σήμερα φαίνεται η πολυσύνθετη φύση τους. Οι χώροι αυτοί γεννήθηκαν είτε από ιδεολογική, κοινωνική και πολιτική είτε από καθαρά προσωπική ανάγκη. Ωστόσο, ο Murphy (2015) -στην προσπάθειά του να ασχοληθεί κριτικά με τις επιπτώσεις της καλλιτεχνικής πρακτικής αυτοοργάνωσης (self-organized practice) - παρομοιάζει τους χώρους ως «νησιά φαντασίας», όπου συχνά οι εξωτερικές δυνάμεις ιδιωτικών και δημόσιων χορηγιών θέτουν σε κίνδυνο την ιδεολογία και ταυτότητά τους.

Πώς μπορούν να εξελιχθούν και να παραμείνουν αληθινοί στις βασικές αξίες τους όταν χρηματοδοτούνται από τις δημόσιες υπηρεσίες, όπως οποιοδήποτε μεγάλο θεσμικό

ίδρυμα τέχνης; Τι σημαίνει μακροπρόθεσμη βιωσιμότητα όταν λειτουργεί με τους ίδιους γραφειοκρατικούς νόμους και υπόκεινται στην ίδια πίεση με κάθε άλλο ίδρυμα;

Η διαδικασία αναζήτησης μιας ιδανικής «εναλλακτικής» μορφής, η οποία τις περισσότερες φορές θυσιάζει το περιεχόμενο του χώρου, φαίνεται να μην είναι και τόσο αποτελεσματική. Η επιτυχία ενός χώρου που διαχειρίζεται ο καλλιτέχνης θα πρέπει να κρίνεται για αυτό που επιτυγχάνει στη δραστηριότητα και στο περιεχόμενο του αντί για το δομικό μοντέλο και την πρωτότυπη δήλωση που ακολουθεί και προβάλλει.

Όταν η πρόθεσή του δεν τροφοδοτείται μόνο από καθαρή ενέργεια και θέληση, αλλά και με χρηματοδότηση, φαίνεται ότι υπάρχει ο κίνδυνος να γίνει θεσμός με την αρνητική έννοια του όρου, δηλαδή καταλήγει να επιδιώκει μόνο την επιβίωση του, επομένως να υπάρχει απλά για να υπάρχει. Ο συμβιβασμός είναι η πύλη προς την αδράνεια. Ωστόσο, υπάρχει μια διαφορά μεταξύ εξέλιξης και συμβιβασμού.

Τα παραδείγματα με μεγάλη εξέλιξη και πορεία όπως το **SPACES** στη Νέα Υόρκη και το **Triangle** στη Μασσαλία της Γαλλίας, τα οποία δεσμεύονται για την προσφορά τους σε τοπικό και διεθνές επίπεδο, δείχνουν την πίστη τους στην αρχική τους αποστολή. Η προσαρμογή σε δραστηριότητες και η υποστήριξη των καλλιτεχνών είναι θεμελιακό στοιχείο των οργανισμών αυτών.

Ποια μορφή, λοιπόν, θα πρέπει να πάρει ένας καλλιτεχνικός χώρος αυτοοργάνωσης; Αυτό είναι ένα γενικό ερώτημα που παραμένει αναπάντητο. Η σύντομη ζωή του ενδεχομένως να ενσωματώνει διαφορετικές εκφάνσεις της ιδέας του μη βιώσιμου, από την άλλη όμως αυτή η εφήμερη φύση του αποτελεί ένα βασικό, ποιοτικό και ουσιώδες στοιχείο της «εναλλακτικής» λύσης (Beck 2002).

Αυτό που είναι νεκρό και αυτό που παραμένει ζωντανό στην πρακτική των καλλιτεχνικών χώρων αυτοοργάνωσης έγκειται στην προσφορά τους στην καλλιτεχνική αλλά και ευρύτερη κοινότητα. Διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι στην περίπτωση του **Νεοτερισμοί Τουμάζου** - παρά το ότι ο χώρος σταμάτησε να υπάρχει - έδωσε τη σκυτάλη και τον ενθουσιασμό σε μετέπειτα νέους χώρους να ξεκινήσουν τη δική τους πορεία. Η αποδοχή και η αναγνώριση της διάρκειας ζωής του είναι θεμελιώδες στοιχείο που θα μπορούσε να έχει ως πρακτική ένας χώρος που διευθύνεται από καλλιτέχνες.

Παράρτημα Α

Ειδικοί όροι και κανόνες που ισχύουν σε σχέση με τη χρηματοδότηση

A.1 Αναλυτικός οικονομικός απολογισμός δαπανών και εσόδων, τελικό ποσό χρηματοδότησης, αναπροσαρμογή, αναλογική μείωση, εκταμίευση β' δόσης, απαίτηση επιστροφής, απόκλιση δαπανών, ακύρωση δραστηριότητας, αποκλεισμός αιτητών

1. Το τελικό ύψος του συνολικού ποσού της χρηματοδότησης που θα παραχωρείται από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες θα υπολογίζεται με βάση τα δεδομένα που προκύπτουν από τον πιστοποιημένο αναλυτικό οικονομικό απολογισμό δαπανών και εσόδων που θα υποβάλλεται από τον αιτητή (για περιπτώσεις που αφορούν χρηματοδοτήσεις προς φορείς και ομάδες φυσικών προσώπων) ή τα νόμιμα παραστατικά (για περιπτώσεις που αφορούν χρηματοδοτήσεις μεμονωμένων φυσικών προσώπων). Κατά τον υπολογισμό του τελικού ποσού χρηματοδότησης θα εφαρμόζεται η διαδικασία της αναπροσαρμογής (το ποσό της εγκριθείσας χρηματοδότησης πολλαπλασιάζεται με το ποσό των τεκμηριωμένων/πιστοποιημένων επιλέξιμων δαπανών που διενεργήθηκαν, και το γινόμενο διαιρείται με το ποσό των δαπανών που αναγνωρίστηκαν ως επιλέξιμες), ώστε να διασφαλίζεται ότι η χρηματοδότηση που θα παραχωρείται στους αιτητές, συμποσούμενη με τα τυχόν έσοδα της δραστηριότητάς τους, δεν θα υπερβαίνει τις συνολικά διενεργηθείσες επιλέξιμες και πιστοποιημένες/τεκμηριωμένες τελικές δαπάνες. Ως εκ τούτου, είναι δυνατόν να επέλθει αναλογική μείωση της εγκριθείσας χρηματοδότησης για τις περιπτώσεις όπου οι διενεργηθείσες

επιλέξιμες και πιστοποιημένες/τεκμηριωμένες τελικές δαπάνες είναι χαμηλότερες από τις αναγνωρισμένες επιλέξιμες δαπάνες του προϋπολογισμού με βάση τις οποίες καθορίστηκε το ύψος της χρηματοδότησης ή - για τις περιπτώσεις όπου, αν και οι διενεργηθείσες τελικές πιστοποιημένες και τεκμηριωμένες δαπάνες - είναι ίσες ή μεγαλύτερες από τις αναγνωρισμένες επιλέξιμες δαπάνες του προϋπολογισμού τα έσοδα δεν δικαιολογούν την παραχώρηση ολόκληρου του ποσού της εγκριθείσας χρηματοδότησης.

2. Στις περιπτώσεις όπου προβλέπεται η καταβολή της χρηματοδότησης προς τον αιτητή σε δύο δόσεις (χρηματοδοτήσεις που υπερβαίνουν το ποσό των €1.000), η παραχώρηση του υπόλοιπου ποσού της β' δόσης της εγκριθείσας χρηματοδότησης θα γίνεται κατόπιν γραπτής ενημέρωσης από τον αιτητή (η οποία θα συνοδεύεται, ανάλογα με την περίπτωση, από τα απαραίτητα τεκμήρια) προς τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες ότι η δραστηριότητά του έχει ολοκληρωθεί. Όπου θα διαπιστώνεται ότι το ποσό που ήδη παραχωρήθηκε (α' δόση) είναι μεγαλύτερο από το ποσό των δαπανών που διενεργήθηκαν, η αναλογική μείωση θα έχει ως αποτέλεσμα την απαίτηση επιστροφής του μέρους της α' δόσης που θα υπερβαίνει το τελικό ποσό χρηματοδότησης.
3. Είναι επιτρεπόμενη, σε ποσοστό $\pm 25\%$, η απόκλιση στο ύψος των επιμέρους επιλέξιμων πραγματικών (τελικών) δαπανών μιας δραστηριότητας από τις αντίστοιχες δαπάνες που είχαν προϋπολογιστεί. Νοείται ότι η απόκλιση αυτή δεν θα επηρεάζει το ύψος του ποσού της εγκριθείσας χρηματοδότησης που θα καταβάλλεται προς τον αιτητή.
4. Σε περίπτωση ακύρωσης της δραστηριότητας, ο αιτητής υποχρεούται να επιστρέψει το ήδη παραχωρηθέν ποσό (α' δόση). Δεν επιτρέπεται η χρησιμοποίηση του ποσού αυτού για άλλους σκοπούς/δραστηριότητες.
5. Οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες διατηρούν το δικαίωμα να αποκλείουν από το Πρόγραμμα "ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ" (2015-2020) αιτητές οι οποίοι έχουν επιδείξει ασυνέπεια σε σχέση με την εμπρόθεσμη υποβολή είτε των πιστοποιημένων αναλυτικών οικονομικών απολογισμών δαπανών και εσόδων είτε των νόμιμων παραστατικών, ή έχουν υποβάλει αναληθή στοιχεία.

Παράρτημα Β

Δικαιούχοι για επιχορηγήσεις

Σχέδιο «ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»
«Μεμονωμένων δραστηριοτήτων»

Β.1 Κατηγορίες δικαιούχων

1. Μη κερδοσκοπικοί φορείς (νομικά πρόσωπα ιδιωτικού δικαίου), με κύρια καταστατική επιδίωξη τη δραστηριοποίηση στο χώρο του πολιτισμού. Φορείς που συστάθηκαν από χρηματοπιστωτικούς οργανισμούς, από πολιτικά κόμματα και κομματικές οργανώσεις νεολαίας, από συντεχνίες και εκκλησιαστικούς οργανισμούς δεν συγκαταλέγονται στους δικαιούχους.

2. Ομάδες φυσικών προσώπων. Για τους σκοπούς της εφαρμογής του παρόντος Σχεδίου, ως ομάδες φυσικών προσώπων αναγνωρίζονται τα (άτυπα συγκροτημένα) σύνολα δημιουργών που απαρτίζονται από 3 τουλάχιστον φυσικά πρόσωπα, εκ των οποίων ο ένας έχει την ιδιότητα του επικεφαλής της ομάδας. Νοείται ότι η πλειοψηφία των μελών της ομάδας απαρτίζεται από δημιουργούς που είναι Κύπριοι υπήκοοι ή άτομα που τα τελευταία πέντε (5) έτη διαμένουν μόνιμα στην Κυπριακή Δημοκρατία. Αιτήσεις από δικαιούχους που ανήκουν στην κατηγορία αυτή υποβάλλονται από τους εκάστοτε επικεφαλής των ομάδων. Άτομα τα οποία είναι επικεφαλής (πρόεδροι/καλλιτεχνικοί διευθυντές) φορέων δεν μπορούν να αιτηθούν ως επικεφαλής ομάδων φυσικών προσώπων. Η εκταμίευση της χρηματοδότησης γίνεται στο όνομα του επικεφαλής, ο οποίος έχει και την ευθύνη διαχείρισής της.

3. Μεμονωμένα φυσικά πρόσωπα (καλλιτέχνες/δημιουργοί, επιμελητές), που είναι Κύπριοι υπήκοοι ή άτομα που τα τελευταία πέντε (5) έτη διαμένουν μόνιμα στην Κυπριακή Δημοκρατία.

Παράρτημα Γ

Προϋποθέσεις επιλεξιμότητας δικαιούχων

«Σχέδιο Χρηματοδότησης Πολιτιστικών Φορέων»

Γ.1 Δυνητικοί δικαιούχοι του Σχεδίου είναι μη κερδοσκοπικοί φορείς που έχουν την έδρα τους στην Κυπριακή Δημοκρατία, είναι συγκροτημένοι ως νομικά πρόσωπα ιδιωτικού δικαίου με βάση τους νόμους της Κυπριακής Δημοκρατίας και οι οποίοι:

1. Έχουν ως κύρια καταστατική τους επιδίωξη τη δραστηριοποίηση στο χώρο του σύγχρονου πολιτισμού.
2. Επιδεικνύουν συνεχή παρουσία στα πολιτιστικά δρώμενα του τόπου για διάστημα τουλάχιστον τριών (3) ετών και αναπτύσσουν έντονη δραστηριότητα στον τομέα της ενίσχυσης και ανάδειξης της σύγχρονης κυπριακής πολιτιστικής δημιουργίας (έργα και δημιουργοί) στην Κύπρο, καθώς επίσης και της προβολής, προώθησης και κινητικότητάς τους στο εξωτερικό.
3. Εντάσσονται σε μια από τις εξής κατηγορίες: (α) Φορείς παγκύπριας εμβέλειας που έχουν ως μέλη τους και εκπροσωπούν οργανωμένα σύνολα πολιτιστικών δημιουργών των τομέων καλλιτεχνικής δημιουργίας που υπηρετούν (σωματεία), (β) Φορείς που πληρούν τις πιο πάνω προϋποθέσεις, αλλά δεν εκπροσωπούν οργανωμένα σύνολα πολιτιστικών δημιουργών (ιδρύματα, μη κερδοσκοπικές εταιρείες).
4. Φορείς οι οποίοι ήδη λαμβάνουν (από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες ή από άλλη πηγή του δημοσίου) ετήσια χρηματοδότηση για κάλυψη λειτουργικών τους δαπανών, δεν είναι επιλέξιμοι για χρηματοδότηση από το παρόν Σχέδιο.

Παράρτημα Δ

Ερωτηματολόγιο διαχειριστών

Δ.1 Ερωτηματολόγιο διαχειριστών για τις περιπτώσιολογικές μελέτες artist-run spaces στη Λευκωσία

1. Πότε ιδρύθηκε ο χώρος, ποιοι ήταν οι λόγοι και τα κίνητρα της δημιουργίας του; Γιατί επιλέξατε τη συγκεκριμένη περιοχή;
2. Με τι προϋπολογισμό ξεκίνησε ο οργανισμός;
3. Ποια είναι η αποστολή του οργανισμού; Υπάρχει ένα μακροπρόθεσμο στρατηγικό σχέδιο;
4. Πόσο καιρό λειτουργεί ο χώρος;
5. Ποια είναι η οργανωτική σας πρακτική;
6. Υπάρχει κάποιος επικεφαλής της ομάδας; Αν ναι, ποια είναι τα κριτήρια που ορίζετε για αυτόν;
7. Ποιος είναι ο ρόλος του κάθε ατόμου που αποτελεί την ομάδα;
8. Η ομάδα του χώρου είναι ανοικτή σε νέα μέλη; Αν ναι, πώς μπορούν να συμμετάσχουν στη λειτουργία και την οργάνωσή του;
9. Έχει στραφεί ποτέ ο οργανισμός σε αναζήτηση ιδιωτικών χορηγιών ή αιτήθηκε ποτέ χορηγία από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες (δημόσια υπηρεσία);
10. Κατά πόσον επηρεάζει την καλλιτεχνική δραστηριότητα η γραφειοκρατική διαδικασία για την απόκτηση χορηγιών από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες Κύπρου ή άλλους θεσμούς;
11. Όσον αφορά τις δραστηριότητες του χώρου: Πόσα είναι τα έξοδα που δαπανούνται κατά μέσο όρο κάθε φορά; Ποια δραστηριότητα απαιτεί ψηλό προϋπολογισμό; Τι είδους δράσεις περιλαμβάνει ο χώρος;
12. Πώς η ιδέα του εναλλακτικού χώρου παρέμεινε λειτουργική; Πώς χρησιμοποιείται η πρακτική του εναλλακτικού χώρου ως διαφορετικός ιδεολογικός χώρος για την καλλιτεχνική δραστηριότητα;

13. Πώς επηρεάζει ο χώρος την αμιγή καλλιτεχνική πρακτική των καλλιτεχνών που συμμετέχουν σε projects;
14. Ποια η σχέση του χώρου με συλλογικές πρακτικές, όπως η αλληλεπίδραση με διεθνείς καλλιτεχνικούς ανεξάρτητους χώρους ή/και με διεθνείς μεμονωμένους καλλιτέχνες;
15. Τι διευκολύνσεις και ανατροφοδότησή προσφέρετε στους καλλιτέχνες;
16. Ο καλλιτεχνικός οργανισμός ενοικιάζει εξοπλισμό ή αναθέτει σε συγκεκριμένες υπηρεσίες (τεχνικούς) για την οργάνωση της παρουσίασης της κάθε δραστηριότητας;
17. Τι ρόλο συμβάλλει ο οργανισμός στην κοινότητα της περιοχής;
18. Πώς νομίζετε ότι ο οργανισμός σας διαφέρει από άλλους; Υπάρχουν ομοιότητες με άλλους οργανισμούς;
19. Ποια είναι η επικοινωνιακή στρατηγική του οργανισμού; Ποια εργαλεία χρησιμοποιούνται (κοινωνικά μέσα δικτύωσης);
20. Σε ποιο κοινό απευθύνεται ο οργανισμός; Τα τελευταία χρόνια έχετε παρατηρήσει αύξηση του κοινού; Υπάρχει προσέλευση ενός καινούργιου, άλλου κοινού;
21. Τι προσδοκίες έχετε για τον οργανισμό για τα επόμενα 5 χρόνια ή ακόμη και 10 χρόνια;
22. Ο χώρος ακολουθεί μια συγκεκριμένη πορεία όσον αφορά τις καλλιτεχνικές πρακτικές και τα έργα που παρουσιάζονται σε κάθε έκθεση; Τι έργα παρουσιάζονται στο χώρο ή ποια είναι η ταυτότητα που σας ενδιαφέρει να αποκτήσει; Ποια είναι ανάμειξή σας με αυτά; Πώς προκύπτουν οι συνεργασίες σας και με τι κριτήρια επιλέγετε τους καλλιτέχνες. Υπάρχει open call;
23. Πόσο δύσκολο είναι να συντηρηθεί ο χώρος; Τι δυσκολίες αντιμετωπίζετε ή αντιμετωπίσατε στο παρελθόν σε όλες τις εκφάνσεις

Παράρτημα Ε

Ερωτηματολόγιο για τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες

Ε.1 Ερωτηματολόγιο προς τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες όσο αφορά επιχορηγήσεις και την δυναμική των καλλιτεχνικών χώρων.

1. Ποια είναι τα κύρια αιτήματα που υποβάλλει ένας οργανισμός στην αίτηση επιχορήγησης;
2. Πόσο δύσκολο είναι να λάβει επιχορήγηση ένας νεοδημιούργητος ανεξάρτητος καλλιτεχνικός χώρος;
3. Σε ποιο πρόγραμμα των αιτήσεων κατατάσσεται η αίτηση για επιχορήγηση καλλιτεχνικών χώρων; Τι περιλαμβάνει;
4. Διαθέτουν οι Πολιτιστικές Υπηρεσίες τυχόν επιχορηγήσεις ή προγράμματα κεφαλαίων ειδικά για ανεξάρτητους χώρους καλλιτεχνών;
5. Πώς προσεγγίζει το Σχέδιο νέους αναδυόμενους χώρους;
6. Τι επιχορηγήσεις θα ενθαρρύνατε να αιτηθεί ένας διαχειριστής ενός τέτοιου χώρου από τις Πολιτιστικές Υπηρεσίες;
7. Πρέπει ένας οργανισμός να έχει φορολογική κατάσταση για να υποβάλει αίτηση για χορηγία;
8. Αν ένας ανεξάρτητος καλλιτεχνικός χώρος δεν έχει λάβει την απαιτούμενη χρηματοδότηση ή/και καθόλου θα μπορούσατε να εξηγήσετε γιατί; Υπάρχουν συγκεκριμένα κριτήρια για τις ομάδες αυτές, τα οποία μπορεί να μην πληρούν;
9. Αν ένας οργανισμός υποβάλλει αίτηση για επιχορήγηση τι θα ψάχνατε και τι θα θέλατε να δείτε στην αίτησή του; Τι δεν θα θέλατε να δείτε;
10. Πιστεύετε ότι οι ανεξάρτητοι αυτοδιαχειριζόμενοι χώροι διαδραματίζουν ουσιαστικό ρόλο στη σύγχρονη εικαστική σκηνή στην Κύπρο;
11. Ποια είναι η γενική σας άποψη για τους ανεξάρτητους χώρους που λειτουργούν σήμερα στην Κύπρο;

Ε.2 Απαντήσεις από το Πέτρο Δυμιώτη (Πολιτιστικό Λειτουργό Πολιτιστικές Υπηρεσίες Κύπρου)

Π.Δ: Στο πρόγραμμα «Πολιτισμός» και στα σχέδια τα οποία εντάσσονται σε αυτό γίνονται δεκτά αιτήματα για χρηματοδότηση συγκεκριμένων δραστηριοτήτων, το είδος των οποίων εξαρτάται από το καθεστώς του αιτητή (νομικό πρόσωπο, άτυπη ομάδα δημιουργών ή φυσικό πρόσωπο). Επίσης, υπάρχουν εξειδικευμένα σχέδια που απευθύνονται αποκλειστικά σε φορείς. Μέσω των σχεδίων αυτών υποβάλλονται αιτήσεις για επιχορήγηση δαπανών δικτύωσης και προβολής του οργανισμού και των λειτουργικών δαπανών.

Όσον αφορά το βαθμό ανταγωνισμού μεταξύ χορηγιών των artist-run spaces, δηλώνει συγκεκριμένα ότι οι επιχορηγήσεις και διαβαθμίσεις που εντάσσονται στο πλαίσιο του προγράμματος «Πολιτισμός» εξαρτώνται άμεσα από την αξιολόγηση της υποβαλλόμενης πρότασης. Ένα από τα κριτήρια και τις παραμέτρους είναι το προφίλ του αιτητή, έτσι είναι πιθανόν ένας πρωτοεμφανιζόμενος ανεξάρτητος καλλιτεχνικός χώρος να μην εξασφαλίσει τη μέγιστη δυνατή βαθμολογία. Ωστόσο, η ποιοτική πρόταση και το σκεπτικό του κάθε χώρου για ξεχωριστά projects αποτελεί σημαντικό κριτήριο αξιολόγησης.

Π.Δ: Οι επιχορηγήσεις διέπονται από την αρχή της ανταγωνιστικότητας, δηλαδή επιχορηγούνται κατά φθίνουσα σειρά, με βάση τη βαθμολογία που εξασφαλίζουν οι αιτήσεις κατά την αξιολόγησή τους, καθώς και την εξάντληση των εκάστοτε διαθέσιμων πιστώσεων. Ενδεχόμενη χαμηλή βαθμολογία στο προφίλ του οργανισμού πιθανώς να επηρεάσει τη σειρά κατάταξης της πρότασης του οργανισμού. Πιο συγκεκριμένα, για το σχέδιο χρηματοδότησης Πολιτιστικών Φορέων για Κάλυψη Λειτουργικών Δαπανών, ένας νεοσύστατος καλλιτεχνικός χώρος θεωρείται επιλέξιμος για επιχορήγηση όταν περάσουν τρία (3) έτη από την ίδρυση του. Η επιχορήγηση καλλιτεχνικών χώρων εντάσσεται στο σχέδιο αυτό το οποίο προνοεί την κάλυψη εξόδων που αφορούν τη μίσθωση του χώρου, την απασχόληση προσωπικού και τις υπηρεσίες κοινής ωφέλειας.

Όσον αφορά τη φορολογική κατάσταση, αυτή δεν επηρεάζει τη δυνατότητα κάποιου χώρου να υποβάλει αίτηση, ωστόσο στο συγκεκριμένο σχέδιο οι δικαιούχοι φορείς θα

πρέπει να είναι μη κερδοσκοπικοί οργανισμοί (non-profit) που είναι συγκροτημένοι ως νομικά πρόσωπα ιδιωτικού δικαίου, με καταστατική επιδίωξη την προβολή, προώθηση και ανάπτυξη του πολιτισμού.

Παράρτημα ΣΤ

Στήριξη Εικαστική

Δραστηριότητας και Ανάπτυξης

ΣΤ.1 Βαθμολογίες και επιχορηγήσεις 2017

Υποπρόγραμμα : Εικαστικά

Σχέδιο : Στήριξη Εικαστικής Δραστηριότητας και Ανάπτυξης

A/A	ΦΟΡΕΑΣ	ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ	ΠΟΣΟΣΤΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ	ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗ €
1.	UNDO POINT CONTEMPORARY ARTS	Πρόγραμμα Φιλοξενίας <i>Point Residency III</i>	90%	20.000€
2.	UNDO POINT CONTEMPORARY ARTS	Σειρά ατομικών εκθέσεων: Thomas Hirschhorn και Λητούς Κάττου	90%	18.113€
3.	Ίδρυμα Περίδη	Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης <i>The Presence of Absence or the Catastrophe Theory</i>	90%	16.515€
4.	NEME	Εκθέσεις και Σεμινάρια με τίτλο <i>Respublica</i>	90%	14.354€
5.	P.S. ARTIST LED PROJECTS	Διο ομοαδικές εκθέσεις και μία ομοαδική στις ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ υπό τον γενικό τίτλο <i>Πλατφόρμα Κριτικής Αντίληψη: Νέες Πρακτικές στη Σύγχρονη Τέχνη</i>	90%	12.555€
6.	Παγκύπριος Σύνδεσμος Αγγειοπλαστών Κεραμιστών	Παγκύπρια Έκθεση Κεραμικής 2017	80%	4.000€
7.	Δημοιοργικός Σύνδεσμος Κύπρου	Παρουσίαση Πανευρωπαϊκών Βραβείων ADC*E	80%	3.960€
8.	Δημοιοργικός Σύνδεσμος Κύπρου	Βραβεία <i>Πυγμαλίων</i>	80%	3.040€
9.	Πολιτιστική Κίνηση EX- ARTIS	Residency και Εργαστήριο φωτογραφίας με τίτλο <i>Home</i>	80%	12.000€
10.	PHANEROMENIS70 KK	Σειρά δράσεων υπό τον τίτλο <i>Delivering Views</i>	80%	12.000€
11.	IAPT	Δημοιοργική πλατφόρμα Φωτογραφίας με θέμα <i>Καθημερινή Φωτογραφία</i>	80%	12.000€
12.	Ίδρυμα ΑΡΤΟΣ	8 th -DREAM FESTIVAL	80%	12.000€
13.	ΜΙΤΟΣ	Εικαστική δράση/πρότζεκτ με τίτλο <i>Γαρύλλης</i>	80%	12.000€
14.	NEME	Ομοαδική έκθεση Κυπρίων και Ελλήνων καλλιτεχνών με τίτλο <i>Ambiguous Bodies- Timeless Interpretations</i>	80%	12.000€
15.	ABR	Πρόγραμμα Φιλοξενίας ABR (IN)NOVATION LAB	80%	12.000€
16.	Ίδρυμα Περίδη	Πρόγραμμα Φιλοξενίας και Ανταλλαγών <i>Residency @ NiMAC</i>	80%	12.000€
17.	Ίδρυμα Περίδη	Εκπαιδευτικά Προγράμματα στο NiMAC	80%	12.000€
18.	ACTIVATE	Οργάνωση και παρουσίαση επιμελητικού πρότζεκτ στο πλαίσιο της Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής και Αστικού Σχεδιασμού της Σεούλ	80%	12.000€
19.	Ε.ΚΑ.ΤΕ.	2 ^o Εικαστικό Φεστιβάλ Εγκαταστάσεων	80%	12.000€
20.	Κύπριοι Χαράκτες (ΚΧ)	Διοργάνωση διεθνούς συνεδρίου με θέμα <i>Από την Παράδοση στην Εξέλιξη: Όψεις και Τεχνολογίες της Χαρακτητικής Τέχνης Σήμερα</i>	80%	10.880€
21.	ΦΩΤΟΔΟΣ	16 ^o Ομοαδική Έκθεση Φωτοδοού	80%	10.280€
22.	Ίδρυμα ΑΡΤΟΣ	Συμπόσιο και έκθεση υπό τον τίτλο <i>Does Europe Exist? v2.0</i>	80%	10.096€
23.	NEME	Εργαστήρια/Σεμινάρια και Έκθεση Φωτογραφίας υπό τον τίτλο	80%	9.640€

ΣΤ.2 Βαθμολογίες και επιχορηγήσεις 2018

Υποπρόγραμμα : ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ

Σχέδιο : ΣΤΗΡΙΞΗ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ ΚΑΙ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ

Α/Α	ΦΟΡΕΑΣ	ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ	ΠΟΣΟΣΤΟ ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗΣ	ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΗ €
1.	ΙΔΡΥΜΑ ΠΙΕΡΙΔΗ	Διοργάνωση σειράς ομαδικών εκθέσεων Κύπριων και ξένων καλλιτεχνών υπό τον γενικό τίτλο <i>Drone Visions: Εχθροπραξίες, Επιτήρηση και Διαμαρτυρία</i>	90%	20.000
2.	ΙΔΡΥΜΑ ΠΙΕΡΙΔΗ	Διοργάνωση του Προγράμματος Φιλοξενίας καλλιτεχνών και θεωρητικών της τέχνης στο NiMAC	90%	20.000
3.	UNDO POINT CONTEMPORARY ARTS	Διοργάνωση ατομικής έκθεσης της Μαρίας Χασάπη με τίτλο <i>Staging</i> .	90%	20.000
4.	ACTUS ANIMA	Διοργάνωση ομαδικής έκθεσης Κύπριων και ξένων καλλιτεχνών με τίτλο <i>Εκφάνσεις του Carranagio στο Σύγχρονο Έργο</i>	90%	20.000
5.	INTERNATIONAL ASSOCIATION OF PHOTOGRAPHY & THEORY	Διοργάνωση του 5 ^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Φωτογραφίας και Θεωρίας <i>ICPT 2018</i>	90%	20.000
6.	NEME	Διοργάνωση σειράς καλλιτεχνικών δράσεων με τίτλο <i>The Idea of the Avant Garde</i>	90%	19.647
7.	UNDO POINT CONTEMPORARY ARTS	Διοργάνωση του Προγράμματος Φιλοξενίας <i>Point Residency IV</i>	90%	19.260
8.	ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΡΙΟ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ	Διοργάνωση της καλλιτεχνικής δράσης <i>Radical Community-Perceiving Academy</i>	90%	17.100
9.	ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΕΙΟ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗΣ ΧΑΜΠΗ	Διοργάνωση σειράς Εργαστηρίων, Περιοδικών Εκθέσεων και Εργαστηρίων	90%	13.860
10.	P.S. ARTIST LED PROJECTS	Διοργάνωση σειράς εκθέσεων υπό τον γενικό τίτλο <i>Πλατφόρμα Κριτικής Αντίληψης. Νέες Πρακτικές στη Σύγχρονη Τέχνη</i>	90%	7.821
11.	P.S. ARTIST LED PROJECTS	Διοργάνωση καλλιτεχνικών δράσεων υπό τον γενικό τίτλο <i>Off-site</i>	90%	6.795

Παράρτημα Ζ

Καλλιτεχνικοί Χώροι στη Κύπρο

Z.1 Ορισμένοι Καλλιτεχνικοί χώροι αυτοοργάνωσης, γκαλερί και ιδρύματα στη Κύπρο (Λευκωσία-Λεμεσός)

Γκαλερί

Archimede Staffolini	- Παυλίνα Παρασκευαΐδου	1998-2005
Όμικρον	- Νίκος Παττίχης	2005-2013
Γκλόρια	- Γκόρια Κασσιανίδου	1977
Αποκάλυψη	- Νατάσα Τοφαρίδου	1987
Opus 39	- Μάρω Μαραγκού	1980
Is not Gallery	- Αντρος Ευσταθίου	2010
Διάτοπος	- Δάφνη Νικήτα	2012
Alpha Ck	- James Christoforou	2013

Ανεξάρτητοι καλλιτεχνικοί χώροι Αυτοοργάνωσης

ΑΠΟΘΗΚΗ	- Δημήτρης και Κωνσταντίνος Ταλιώτης	2010- 2012
ΣΤΟΑ ΑΙΣΧΥΛΟΥ	- Δημήτρης Νεοκλέους και Πανίκος Τεμπριώτης	2007-2012
MIDJET FACTORY	- Φάνος Κυριάκου	2003-2012
ΝΕΟΤΕΡΙΣΜΟΙ ΤΟΥΜΑΖΟΥ	- Μ.Τουμάζου, Μ. Ξενοφώντος, Ο. Λαζούρας	2013-2018
ΘΚΙΟ ΠΠΑΛΙΕΣ	- Π. Εραμιάν, Σ. Καλλινίκου	2015
ART SEEN	- Μαρία Στάθη	2013
VOLK	- Πόλυς Πεσλίκας	2015-2017
KORAI PROJECT SPACE	- Αντρέας Μαλλούρης	2017
DRIVE DRIVE	- Ρ. Αγγελή και Ν. Σάββα	2018
ISLAND CLUB	- Χριστόδουλος Παναγιώτου	2018

Ιδρύματα

NIMAC (Ίδρυμα Περίδη)	- Γιάννης Τουμαζής	1994
POINT CENTER OF CONTEMPORARY ART	- Αντρέ Ζιβανάρη	2013

Βιβλιογραφία

Πηγές:

Alloway, Lawrence (1978). *10 Downtown 10 years*. New York: 10 Downtown.

Alloway, Lawrence (1983). «When Artists Start Their Own Galleries», άρθρο στην εφημερίδα *New York Times* (3 Απριλίου 1983) - διαθέσιμο στο <https://www.nytimes.com/1983/04/03/arts/when-artists-start-their-own-galleries.html>

Ault, Julie (Ed.) (2002). *Alternative Art, New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Beck, Martin (2002). «Alternative: space», άρθρο στο πιο πάνω βιβλίο, σ. 247-276.

Borrup, Tom (2006). *The creative community builder's handbook: How to transform communities using local assets, art, and culture*. Saint Paul, Minnesota: Fieldstone Alliance.

Caves, Richard E. (2000). *Creative industries: Contracts between art and commerce*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Connor, Valerie (2016). «Brown Studies and Artist-Led Enthusiasm», άρθρο στο *Artist-Run Europe: Practice/Projects/Spaces*, edited by Gavin Murphy and Mark Cullen, σ. 46-55. Onomatopée.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1987). *A thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota.

Detterer, Gabriele & Nannucci, Maurizio (Eds) (2012). *Artist-run spaces: nonprofit collective organizations in the 1960s and 1970s*. Zurich: JRP/Ringier.

Δημιώτης, Πέτρος (2019). *Συνέντευξη ποιοτική έρευνας*. Λευκωσία.

Dore, Madeleine (2016). «Why We Are Burning out in the Arts», διαθέσιμο στο <https://performing.artshub.com.au/news-article/career-advice/performing-arts/madeleine-dore/why-we-are-burning-out-in-the-arts-249582>

Drake, Cathryn (2017). «Why Cyprus is Europe's Most Exciting Art Hub Right Now», διαθέσιμο στο <https://news.artnet.com/art-world/cyprus-art-scene-887609>

Drabble, Barnaby (2012). «Assembled Thoughts on Artist-Led Culture in Zurich», Part TWO (We are the Artist), άρθρο στο βιβλίο *Institutions by Artist: Volume 1*, p. 212.

Εραμιάν, Πήτερ (2018). Συνέντευξη ποιοτικής έρευνας. Λευκωσία.

Fiore, Jessamyn & Sørensen, Louise (2012). *112 Greene Street: The Early Years, 1970-1974*. New York: David Zwirner.

Florida, Richard (2002). *Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life*. New York: Basic Books.

Foote, Nancy (1976). «The apotheosis of Crummy Space», άρθρο στο περιοδικό *ARTFORUM*, 15 Οκτωβρίου 1976, σ. 28-33.

Fraser, Andrea (2005). «Critique of Institutions to an Institutions of Critique», άρθρο στο περιοδικό *Artforum*, Σεπτέμβριος 2005, σ. 100-106.

Gever, Martha (1984). «Growing Pains: Artists' Organizations in the '80s», άρθρο στο περιοδικό *Afterimage*, τόμος 11, αρ. 6 (Ιανουάριος 1984).

Gino, Querini & Elvis, Lucy (2016). «Unarticulated Labour: Anonymity in an Artist-led Space», άρθρο στο περιοδικό *fusion*, αρ. 009 (Σεπτέμβριος 2016).

Griffiths, Catherine (2006). «List of Artist-run spaces in Berlin», άρθρο στο περιοδικό *Fucking Good Art: International Edition Berlin* [No. 12], σ. 78-87.

Grodach, Carl (2010). «Art Spaces in Community and Economic Development: Connections to Neighborhoods, Artists, and the Cultural Economy», άρθρο στο περιοδικό *Journal of Planning Education and Research*, τόμος 31, τεύχος 1, σ. 74-85 (15 Δεκεμβρίου 2010), διαθέσιμο στο <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0739456X10391668>

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2007). *Φαινομενολογία του νου*. Αθήνα: Εστία.

Inglot, Joanna (2006). *WARM: A Feminist Art Collective in Minnesota*. Minneapolis: Weisman Art Museum.

Institute of Applied Aesthetics (2010). *The Artist-run space of the future*. Brooklyn: Institute of Applied Aesthetics.

Ιωσηφίδης, Θεόδωρος (2008). *Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.

Jackson, Maria Rosario; Kabwasa-Green, Florence; Swenson, Daniel; Herranz, Joaquin; Ferryman, Kadija; Atlas, Caron; Wallner, Eric; Rosenstein, Carole E. (2003). *Investing in Creativity: A Study of the Support Structure of U.S. Artists*. Washington, D.C.: The Urban Institute.

Κασσιανίδου Μαρίνα (2017). *Μπαίνοντας στην εικόνα οι λέξεις*. Λευκωσία: Φυτώριο Εικαστικών Καλλιτεχνών.

- Kester, Grant 1993. «Out of Sight is out of Mind: The Imaginary Space of Postindustrial Culture», άρθρο στο περιοδικό *Social Text*, τεύχος 35, σ. 72-93.
- Khonsary, Jeff & Podesva, Kristina Lee (2012). *Institutions by Artists: Volume 1*. Vancouver: Filip Editions.
- Kopp, Céline & Williams, Alun (2016). «A Brief History of Triangle France», άρθρο στο περιοδικό *Artist-Run Europe: Practice/Projects/Spaces*, σ. 18.
- Κυπριακά Χρονικά (1960), τόμος Α', τεύχος 1 (Νοέμβριος 1960).
- Laas, Kulla (2017). «Artists Self-organising and Hybrid Practices», άρθρο στο *What to do together?* by Rundum artist-run space.
- Laws, Joanne (2016). "FOOTFALL Research Report", άρθρο στο 126 Artist-Run Gallery, διαθέσιμο στο <http://126.ie/footfall-research-report/>
- Lefebvre, Henri (1974). *The production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Lynn, Christopher (2018). «SPACES at 40 Years», άρθρο διαθέσιμο στο <http://temporaryartreview.com/spaces-at-40-years/>
- McCarthy, Kevin F.; Ondaatje, Elizabeth H.; Zakaras, Laura; Brooks, Arthur (2004). *Gifts of the Muse: Reframing the Debate about the Benefits of the Arts*. Santa Monica, California: Rand Corporation.
- Merriam, Sharan B. (1998). *Qualitative Research and Case Study Applications in Education*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- Moynihan, Colin (2010). «Artists' Collective and Burial Society Goes on the Move», άρθρο στην εφημερίδα New York Times, ημερομηνίας 12 Σεπτεμβρίου 2010.
- Murphy, Gavin & Cullen, Mark (2016). *Artist-Run Europe Practice/Project/ Spaces*. Eindhoven: Onomatopee.
- Νικήτα, Ελένη Σ. (2008). *Χριστόφορος Σάββα 1924-1968: Η απαρχή μιας νέας εποχής στην Κυπριακή τέχνη*. Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου.
- Pimentel, Christina (1996). *Towards alternative spaces: Formal Implications in the Development of the "Alternative Spaces" Phenomenon in the 70s American Art Scene*. University of Essex, MA Thesis.
- Porter, Michael. E (1998). *Clusters and the new Economies of Competitions*, Harvard Business Review.
- Rosati, Lauren & Staniszewski, Mary Anne (2012). «Spaces/Projects», κεφάλαιο στο βιβλίο *Alternative Histories: New York Art Spaces, 1960 to 2010*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, p. 92-388.

Rosler, Martha (2004). «Lookers, Buyers, Dealers and Makers: Thoughts on Audience», άρθρο στο *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*, σελ. 9-52 Cambridge Massachusetts: The MIT Press.

Rubinstein, Raphael (2010). «Tributary or Source», άρθρο στο *Playing by the Rules: Alternative Thinking, Alternative Spaces*, New York: apex art.

Σαββανή, Ειρήνη (2018). Από το Αρχείο: Η σύγχρονη τέχνη στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης», άρθρο ημερομηνίας 25 Ιανουαρίου 2018, διαθέσιμο στο <https://www.liberal.gr/arthro/187478/apopseis/2017/apo-to-archeio-i-sugchroni-techni-sto-plaisio-tis-pagkosmiopoiisis.html>

Schuster, Aaron & Karlsen, Anne Sfezer (2013) (Eds). *The transmitter show: words at a distance*. New York: Performa.

Sharon, Batia (1979), Artist-run Galleries - A Contemporary Institutional Change in the Visual Arts, άρθρο στο περιοδικό *Qualitative Sociology*, τόμος 2, τεύχος 1, σελ. 3-28 - διαθέσιμο στο <https://doi.org/10.1007/BF02390131>

Tan, P. (2006) 'Self-initiated Collectivity: Artist-run Spaces + Artists' Collectives in Istanbul' in *Art Papers* [July/August] p21-23

Terroni, Cristelle (2011). «The Rise and Fall of Alternative Spaces», άρθρο ημερομηνίας 7 Οκτωβρίου 2011 - διαθέσιμο στο <http://www.booksandideas.net/The-Rise-and-Fall-of-Alternative.html>

Thelwall, Sarah (2011). *Size Matters: Notes towards a Better Understanding of the Value, Operation and Potential of Small Visual Arts Organisations*. London: Common Practice.

Thomson (2005). *Change the Game - The Thomson Corporation Annual Report*. Stanford: The Thomson Corporation.

Throsby David (2001). *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

Τουμάζου, Μαρία (2018). Συνέντευξη ποιοτικής έρευνας. Λευκωσία.

United Nations Development Program (2013). *Creative Economy Report 2013: Special Edition; Widening Global Development Pathways*. New York: United Nations.

Varbanova, Lidia (2013). *Strategic Management in the Arts*. Abingdon: Routledge.

Wallis, Brian (2002). «Public Funding and alternative spaces», κεφάλαιο στο *Alternative Art, New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, σ. 161-181

Ιστοσελίδες:

<http://126gallery.com/>

<http://www.cyprusinvenice.org/el/exhibitions/the-future-of-colour-2/>

http://www.enoughroomforspace.org/?erfors_page=about

<http://www.neoterismoι.com/exhibitions-page/>

<https://thkioppalies.org/Exhibitions>

<https://www.artsy.net/thkio-ppalies/artists>

