

Erasmus School of History, Culture and Communication
Erasmus University Rotterdam

**Research on the role of artistic production in a period of financial crisis:
The case of the contemporary art scene of Athens, Greece**

Master Thesis Art & Culture Studies

Maria-Louiza Ouranou [389226]

Supervisor: Prof. Dr. A. Klamer

Program Cultural Economics & Cultural Entrepreneurship

Erasmus University Rotterdam

June 8, 2015

Research on the role of artistic production in a period of financial crisis

The case of the contemporary art scene of Athens, Greece

Master Thesis, Master Art & Culture Studies

Program Cultural Economics & Cultural Entrepreneurship

Supervisor: Prof. Dr. A. Klamer

Second reader: Dr. E. Dekker

Student: Maria-Louiza Ouranou

Student number: 389226

mlouranou@gmail.com

word count: 19927

June 8, 2015

Acknowledgements

Although took its shape within the last four months, it has actually been a result of the last two years that I have been studying Cultural Economics & Entrepreneurship at Erasmus University. Therefore I would like to thank all the people, teachers, classmates, friends, colleagues that I have encountered and discussed about the topics of my interest as they all have had a part of who I am and the values I have chosen to represent here, even by showing me opposite perspectives. Mostly, I would like to thank my supervisor, Arjo Klamer for his guidance throughout this thesis, the conversations we had over the last two years. Moreover, I would like to thank him for helping me make sense of my own values and build my own utopias.

I would also like to thank all the interviewees, who took part in this thesis and helped me out with their thoughts and realities. Mostly, I would like to thank the artist, and participant to this thesis, Kosmas Nikolaou, for providing me with information and sharing his network throughout the process.

Further, I would like to thank my family; my mother Katerina Tzanakaki, for her never-ending love and support, and my husband-to-be Alexis Kourentzis for his love, his support to all of my dreams, and his tolerance of many sleepless nights that it has taken to make it through the past year.

Last, but not least, I would like to mention my hometown, Athens that never ceases to surprise me positively, and always provides me with the most interesting stories to tell.

Abstract

This research explores the role and impact of artistic production in times of crisis in Greece, taking as a case study the contemporary visual arts scene in Athens. Specifically, it examines individual's motivations to engage with artistic production, and namely those of artists, curators, collectors or artistic managers, investigating how these motivations force those individuals to find ways to realize their art, especially in times of such severe financial crisis.

Key Words

Artistic production, motivations, realization of art, value-based approach, creative re-contruction

Table of Contents

1. Introduction	6
1.1 Motivation.....	6
1.2 The Objectives of the study	7
1.3 Relevance	7
1.4 Research Questions	8
1.5 Structure of the study.....	9
2. Exploration of the Theory.....	11
2.1 Standard Economic Vs Value Based Approach.....	12
2.2 Difficulties in realizing their art – what happens	15
2.3 Motivations.....	16
2.4 Realization of art	18
2.5 Creativity & Creative Destruction.....	20
2.6 Concluding Remarks	22
3 The case of Greece	24
4 Research Design	27
4.1 General Methodology	27
4.2 Units of Analysis & Sample.....	28
4.2.1 Criteria.....	29
4.2.2 Interviewees	29
4.3 Data Collection	31
4.4 Operationalization.....	32
4.5 Data Analysis.....	33
5 Findings.....	34
5.1 Contemporary Art Scene in Athens.....	34
5.2 Art as a means to an end	35
5.3 Art as the end?.....	39
5.4 Realization of Art.....	42
5.4.1 Government	43
5.4.2 The Market	45
5.4.3 The Social Sphere.....	47
5.4.4 The Oikos	48
5.5 Changes in the scene.....	49

5.5.1	Solutions.....	51
5.5.2	Innovative re-contextualization of ideas.....	52
5.5.3	Innovative (re-)use of existing space.....	54
5.5.4	Personal Consequences.....	56
5.6	Concluding Remarks	59
6	Conclusions, Limitations and Suggestions for Further Research.....	61
6.1	Conclusion.....	61
6.2	Limitations.....	63
6.3	Suggestions for Further Research	63
7	References.....	65
8	Appendix.....	69
8.1	Interview Guidelines.....	69
8.2	Transcriptions.....	72

1. Introduction

1.1 Motivation

This thesis will explore the role and impact of artistic production in times of crisis in Greece, taking as a case study the contemporary visual arts scene in Athens. Specifically, it will examine individual's motivations to engage with artistic production, and namely those of artists, curators, collectors or artistic managers. This thesis will also investigate how these motivations force those individuals to find ways to realize their art, especially in times of financial crisis. Therefore, the basic concepts of this thesis will be artists' motivations for artistic production, and the realization of art.

Since 2008, Greece faces a severe financial crisis that has turned into a political and social crisis as well. This crisis has affected not only the state, but also the citizens and the households. Following information retrieved from the Bank of Greece (Mitrakos, 2014) household savings have decreased per 25% between the end of 2009 and the end of 2011. At the same time the actual individual consumption keeps decreasing, showing how the crisis has hit the expenditure possibilities of individuals (Gerstberger & Yaneva, 2013). Moreover, the media broadcast the negotiations between the newly formed Greek government and the European leaders intensively.

As the financial situation is such, I was under the false impression that the contemporary art scene of Athens was limited. I strongly believed that, since the state is in such a precarious situation, the contemporary art scene would be probably falling apart. However, a discussion with the French artist Laurent D. Garnier, who is located in Amsterdam, brought me out of my media-built fantasies. During a dinner we discussed about the Greek situation and the Athenian contemporary art scene. He insisted that it is flourishing. He even provoked me to visit Athens and try to follow up with the new initiatives. Eventually I proceeded in a quick online research and tried to map the contemporary art production in Athens. Laurent was right. Despite the crisis and all the profane difficulties that Greek people are facing, there seemed to be new voices in contemporary arts in Athens. The following months the Athenian

contemporary visual arts scene became popular in the international press as well (Banks, 2015; Cattelan & Ben Salah, 2015).

Following my observations I wondered why would artists insist on initiating work and presentation spaces and contemporary art organizations especially in times of financial crisis, when people are really struggling to make ends meet?

1.2 The Objectives of the study

The aim of this thesis is to approach the value of art as intrinsic in itself through understanding the motivations of the people that produce it. To do so this thesis will examine the case of the Athenian contemporary art scene, taking into account the continuing financial crisis and its implications. Could the value of artistic production in such times be enough as such? Does it always need to take value from what it can contribute to? Standard economists see art and other fields, as instrumental to the economy, education, or other suggested sectors. As if everything exists for a reason outside of it. Still artists exist in the art world and produce art –also– for reasons irrelevant to profit seeking and competition. Cultural organizations, that include contemporary art organizations and people, seem to strive for non-quantifiable values that promote their visions and goals.

Is this so in the Athenian context? What forces people and organizations to keep producing art, when financial power of the state is minimized and the market for the arts in Greece is shrinking, while contemporary art galleries are closing one after the other? Moreover, this thesis aims at understanding how artists, and people engaging with the arts manage to find ways to overcome certain difficulties and realize their art in the Athenian context. Furthermore, this study will seek to explore whether the changes that may take place in the Athenian contemporary visual arts scene qualify for ‘creative destruction’ in Schumpeter’s terms.

1.3 Relevance

While the financial future of Greece is at stake and the psychology of many Greeks is affected by the media-bombardment of financial numbers, the many solution-

promising propositions and the additional financial requests from the state, culture is one of the main segments that suffer. Still, this research aims to show the importance of culture, and specifically contemporary art, and the significance of artistic productions for the artists and the people involved. Moreover, it aims to point out the value of artistic production in itself, considered as ‘conscious praxis’ that may be an inner need, but eventually brings relief, understanding of ones’ own needs and one’s conscious position in a certain socio-political context.

As due to financial crisis, culture experiences enormous cuts in support throughout Europe, this aspect should be revealing to policy-makers, both in Greece and in other countries, so as to see the reality of artistic production processes. From there, they can acknowledge the fact that artistic production takes place regardless the financial prosperity, but within an essential supportive framework that doesn’t necessarily include only financial support. Furthermore this research will provide with information on the motivations of creative people to engage with artistic production, and will show the importance of values and certain purposes. It may also provide other artists and intellectuals of the respective field of other countries with insight on what art may mean for the future of the society, and the impact it may have on it. Therefore, the research’s relevance to the society is high, as important insights will be gathered concerning why and how artistic actors react under certain circumstances.

1.4 Research Questions

Starting with the question “*what is artistic production good for in Athens, in a period of financial crisis and socio-political transformation?*” this thesis aims to observe and analyze the case of contemporary visual arts sector in Athens, Greece. In doing so, I will observe the current actors of the field in Greece, focusing on intellectuals such as artists, curators, or collectors. To investigate this main question, the following questions will be answered:

Questions

- A. Why do contemporary art actors (artists, curators, collectors) engage in contemporary artistic production in times of crisis?**

B. How do they realize art within the Greek financially precarious context?

C. Does the situation of the Athenian contemporary visual arts scene justify Schumpeterian ‘creative destruction’?

In times of financial crisis, the main goal for a country like Greece seems to be to increase the financial capital, decrease unemployment and be able to go out to the financial markets again. According to several economic theories, in such a financial crisis either the government is called to intervene, by reducing the taxes, and support the banks to enhance liquidity in the market, or the market finds ways to recover on its own through mechanisms that have been developed within it. However as the Greek state and public services are close to bankruptcy, neither the market nor the government seem to be able to provide with solutions.

What motivated me to explore the contemporary art scene in Athens was the discussion with the French artist, who showed me that despite the severe financial crisis that Greece has been facing since 2008 and its implications, it seems that the Athenian contemporary art scene is experiencing a regeneration period. According to international press, Athens arts scene flourishes in the midst of economic crisis (Banks, 2015). At the same time, Greek press is full of references to events, exhibitions, new venues or artists initiatives regularly (Katsounaki, 2015). However, the occupation with (contemporary) art in times of severe financial crisis seems to be an anomaly in regards to what economists would suggest as a solution to the financial problems of the country. Therefore, I am also eager to explore whether and how academics of economic studies explain this phenomenon.

1.5 Structure of the study

After analyzing already the objectives of my research in chapter one, the exploration of the theory is presented in chapter two. There I compare the standard economic and value-based approaches in relation to artistic production, to show how the value-based approach seems to fit more to the structure and reality of the art world. To further elaborate on this point, I explore the literature on how the art world works, as well as on the motivations of artists to produce their art. Such motivations may include

money, fame or recognition, realizing a need, or willingness to contribute to the conversation of art. Further, I explore motivations that link to inner needs and values, as well as to conscious decisions and conscious practices, as ‘praxis’. In fact, what motivates people to engage with artistic production. Further, I explore the ways that artists find in order to realize their art, based on Klamer’s four-sphere framework (2015). Continuing, I seek to understand the meaning and motivations of Schumpeter’s ‘creative destruction,’ as well as the notions of creativity and innovation in regards to the art world.

In chapter three I describe the situation in Greece based on what is suggested by theory. In chapter four I record the research design and the methodology used. Consequently, in chapter five I analyze and discuss the findings of my research, while chapter six includes the conclusions and limitations of my study, as well as potential ways of further research for the future.

2. Exploration of the Theory

According to Marxist theory of the goods and the market, everything exchanged in the market is a commodity. The Marxist theory implies that everything can be sold or bought under the laws of the market, and as such everything has a specific exchange or use value that is translated into a numerical price. Commodities are exchanged in the market, which follows certain rules of supply and demand. Goods and services are produced in response to these rules that also affect their value. In this sense everything produced under the logic of the market is justified by demand and supply rules, while opposite attitudes are considered as anomalies.

For Marxist theory, and its supporters, art becomes a commodity as well, when exchanged in a market. This means that the production of art would follow the supply and demand lines influenced by what is accepted by the market as normal, such as income or price. According to this view, art is considered as private good, while whoever wants to consume it should also pay for it (Grampp, 1986; Grampp, 1989). Moreover, this perspective supports that art and artistic production are part of the market and run under the same logic, which accepts certain types of quantifiable value; exchange and use values. According to this logic, the motivations acknowledged driving production of goods and services are profit or utility maximization and competition.

At the same time, however, Frey and Pommerehne discuss that culturists, sociologists and people inside the art world don't seem to agree with the commodification of the arts or the quantification of its value as it is considered much like freedom, beauty or justice (1990). Such people seem to strongly argue that art cannot be a commodity, as its significance to the society goes far beyond explanations of market logic. Some economists acknowledge this different view on the topic. Throsby accepts that art is more than a commodity, as it embraces values that go beyond monetary values that include only the exchange and use values. Specifically, the author discusses the value of cultural goods, as art as such, as embracing symbolic, historical, cultural, aesthetic, or social values (2001; 2003). Klammer agrees with this view, criticizing the first perspective as limiting the values embraced in art. He distinguishes the economic value from social and cultural values that are to be found in art (2004). The author

goes a step further to introduce art as value in itself within the realization of ones own conscious praxis (2015).

The two perspectives almost introduce two different languages for discussing the artistic production in terms of the economics of art and culture. As this thesis discusses the role of the artistic production in contemporary art scene in Athens, it is important to identify these languages and compare them, so as to understand which is more suitable to use in regards to artistic production. Would artistic production be better explained in standard economic terms, or through the discussion of values and their realization? And what does it mean for the realization of art, when we use the one or the other?

2.1 Standard Economic Vs Value Based Approach

As this thesis discusses the contemporary art scene in Athens, the two perspectives are examined under the scope of the specific scene. Therefore, the noticeable increased production of art, would be examined and explained under the scope of the two perspectives mentioned above. According to the standard economic approach, the increased artistic production would mean either that it should have increasing monetary returns in times of crisis, or that at least art is increasingly demanded, serving profit-maximization and competition purposes. In this case, artistic goods and services would be considered as commodities, as Marxist theory suggests. Those goods and services would be tradable in the market and valued according demand-led criteria and aiming to monetary returns. In such a case, art products compete in the market, and the ‘strongest’ survive.

However, this scenario doesn’t make sense for the contemporary art scene of Athens, which deals with an unprecedented financial crisis since 2008. Demand is not increasing, neither the income of the people. On the contrary, unemployment levels are still high, and the market –and even more the contemporary art market– is shrinking. Then why would artistic production still increase? According to the standard economic approach, this is an anomaly, which is neither accepted nor acknowledged. It seems that the art world operates in a different way that the standard economic theory would expect. This confirms the value-based approach, as described

earlier, which takes into account the values that are realized with art or through art. Specifically, the value based approach takes into account that production of art may indeed be more complex than other goods and services. Cultural economists defend the cultural industries and their support from the state or individuals.

This is so because of the characteristics of the cultural industries and the differences that the cultural production shows compared to other industries. At this point it is important to discuss the art world as part of the cultural industries, divided in visual arts, performing arts and heritage. However, these categories may intersect, especially concerning the contemporary arts (Ginsburgh, 2001). Cultural industries have certain characteristics and properties that not only define them, but also affect the production and consumption processes within them. Specifically, according to Caves, uncertain demand, information asymmetries, differentiated products and infinity variety of them, as well as from time and organization constraints within production processes characterize the cultural industries (2000). Moreover, production involves coordinated activities of, according to Throsby, creative and non-creative workers; according to Caves, creative and humdrum staff. Therefore, artists work together with electricians, writers with printers, and so on and so forth, to create the desired result. Moreover, according to Caves the creative workers may produce art for art's sake and seek for excellence, which may interfere with the production schedules and budget boundaries (2000).

At the same time, the cultural goods are both private and public goods. The consumers of cultural products may appreciate them, and consume them in the market, or may just take advantage of the fact that such products may exist anyway. As free riders, the inhabitants of a city may benefit from the existence of a contemporary art organization, may enjoy its free public program taking place in the public space of the city, or may satisfy from the 'warm glow' created from the reputation of the organization. Further the region may benefit from cultural tourists or development that the organization attracts, and the environment it created for future generations. (Frey & Pommerehne, 1990; Baumol & Bowen, 1966)

The above-mentioned characteristics of production and consumption in cultural industries are some of the arguments used by cultural economists –especially in

northern European countries— to argue in favor of the—public—support of cultural industries and of the arts. Specifically, when discussing about the cultural industries economists try to understand and analyze them through the economic tools. In their effort to defend and promote the public support of cultural and artistic creation and production, it is suggested that culture matters for the economy, as through externalities it contributes to growth and development (Blaug, 2001), which is not always grasped in the value attributed to them from the market due to the reasons mentioned earlier. Although these are indeed useful arguments in supporting culture and invite the government to subsidize it, such an approach, however, attributes an instrumental character to culture and to the arts respectively, which, then, seem to exist so as to serve other —external to them— ends.

The discussion seems to be about the value of cultural goods and services to economy or society. In this sense, value can be seen as an expression of worth, and may include several meanings according to the context it is seen in. Value of cultural products or services should be distinguished between economic and cultural value (Throsby, 2003). The economic value of cultural goods may refer to the utility of the good, which is the value of one's satisfaction from the use of a product. It may also refer to the exchange value that encompasses what one would give up in order to acquire a certain product. According to Throsby, cultural value may include aesthetic, spiritual, social, historical, symbolic, or authenticity value, which is not easy to measure. This type of value also includes the intrinsic value of a cultural good, which is a value that lies in the specific product. The cultural value of a good is difficult to grasp and measure, as it may be subjective to various perspectives and views of different people. To come up with the value of cultural goods one should take into account the nature of such goods, and that most of them have both characteristics of public and of private goods, depending on the situation on which the cultural product is offered to the consumers. Once again, trying to estimate the value of cultural goods like art entails an instrumental notion, as the effort is to understand how much a good is worth in relation to something else, namely the society, the economy, development or education.

However, cultural products, such as art, may become themselves values to look upon (Klamer, 1996; 2015). In such a case, setting a price for cultural goods can never

indicate the value of the goods, as it is referred to as an ideal; an aim in ones life. Reversing the ‘instrumentalist’ discussion, Klammer discusses about social, societal, transcendental and personal values, that form ends and not means. This means that the production of art would take place as a purpose, and not for another goal to be achieved. In this case Klammer sides with Feinstein (1982) in that visual, textual, and in general, artistic forms embody values that speak about the concerns of the artists that produce them. According to the authors, such values are about ends, ‘goods in and of themselves,’ not means to other ends.

2.2 Difficulties in realizing their art – what happens

Due to the characteristics of cultural industries, as described by cultural economists (Caves, 2000; Throsby, 2001; Frey, 2012), the private and public character of the cultural goods, the respective consumers’ attitude and the uncertainty that prevails, it doesn’t seem easy for artists to engage with artistic production. Because of these complex characteristics, artists seem to face special circumstances when engaging with the realization of their art. They may need to work as self-employed freelancers, work with short-term contracts, and be involved in diverse art or non-art related projects that consume their time and demand high creativity levels. The uncertainty and discontinuity of this picture is enhanced by the need for existing in networks and groups to promote their work. Due to this, Menger describes the artist as a ‘bayesian actor’ who tries and manages to balance his or her value-related goals with the occupational risks to be found in cultural industries (2001).

In addition to this situation, according to Alper and Wassall (2006) artists earn less in the early stages of their career, and in comparison with other reference groups and suffer higher levels of unemployment, which is also confirmed by Throsby and Zednik’s investigation of the Australian art scene (2011), who further claim that artists start their career later in life as their education takes more time than for other professions. At the same time, despite their high levels of education, they don’t seem to be able to earn more, although that helps them giving them the ability to strive for multiple job-holding (Alper & Wassall, 2006).

The fact that artists have to put up with more difficulties to realize their art, and that keep engaging to the creation and production of art reminds me of the quote of George Bernard Shaw (1903, p. 22) claiming that ‘The true artist will let his wife starve, his children go barefoot, his mother drudge for her living at seventy, sooner than work at anything but his art’. However, the artist is also a person, who might have other aspirations as well. According to George Bernard Shaw an artist would always choose art over his or her family. And I wonder, why do artists find themselves in the position of having to choose between sustaining a family and making art, if both are expressions of their own values towards the achievement of an ultimate goal; of finding happiness (Aristotle)?

2.3 Motivations

George Bernard Shaw’s quote makes me wonder what do artists do it for. Why do they put themselves in the position of choosing between their art and their family, if they do so. This seems a very difficult decision to make. It seems intriguing to explore artists’ motivations in engaging with art making, especially when they face difficulties. Is art production a profession to them; do they expect to make a living out of it? Is it a means to their survival, or is artistic production indeed what Klammer suggests, the expression of their values and a purpose in itself? My questions imply an either-or situation, where artists can either be motivated by extrinsic aims, or by purely artistic purposes. Although I am not in favor of extremes, it is a ‘division’ that I encounter in conversations with colleagues of mine, as well as in the theory of cultural economics.

Although standard economists mainly support that people are always motivated by monetary gains, or by goals related to reputation, recognition and power –seen as parts of competing successfully–, artists and sociologists of art seem to deny it. In Sarah Thornton’s book “33 Artists in 3 Acts” she describes her time spent with the artist Jeff Koons. Although a successful artist, who has managed to receive monetary returns from his work, Koons does not admit that his motivation was ever making money. Moreover, in Thornton’s discussions with artist Ai WeiWei, the monetary motivation is not even mentioned, and he mainly speaks about sociological and political motivations and his need to express his beliefs and values, and about his

involvement in the arts as a response to the socio-political predicament. The same pattern follows the rest of the book as well, which opposes to the claim of standard economists that people are always motivated by monetary gains, or from external to the activity goals. Standard economists don't accept that motivations for production can be other than extrinsic to ones activities. However, when discussing artists motivations for producing art, Frey (2002) distinguishes the motivations of artists and creative workers in extrinsic and intrinsic.

Extrinsic motivations seem to include monetary goals and fame or recognition-led activities. Such motivations consider art creation as being means to an external end, such as making money, or gaining 'power' in the art markets through fame and recognition. On the contrary, intrinsic motivations include expression- and value-led artistic creation. Such motivations imply that making art is not just a means to other ends, but exists on its own; artistic production is a purpose on its own, expressing one's values (Frey, 2002).

While it seems that the two approaches are two extremes that don't meet, Hans Abbing discusses that this is not the case in his book "Why Artists Are Poor" (2002). There he acknowledges that artists may be both extrinsically and intrinsically motivated, despite the existence of the distinct and extreme labels of the 'self-less' or the 'commercial' artist. Even more, Abbing supports that even when artists have monetary expectations, this is only a means to their ultimate purpose of 'serving art'. Moreover, he discusses that it is a matter of prioritization, as when artists have secured their survival, they prioritize their art. For them, Abbing suggests, the art is the main purpose while money or fame only means for them to be able to achieve its realization.

This suggestion seems to be in line with the value-based approach, that considers art making as realizing certain values, as purposes in themselves (Klamer, 2015). Moreover it seems to respond to why artists keep making art despite the difficulties they may face and despite the lower financial returns they may experience in relation to other 'professions'. In this sense artists seem to be consciously acting in response to their values by valorizing and expressing them in visual or textual forms; in their art. From the Aristotelian, teleological point of view, their 'telos,' their chosen end

and main desired achievement is art creation, and while engaging with this process artists realize their values.

This ‘teleological behavior’ may be recognized also in the choices of artists in regards to their education and the fact that they choose to invest in their intellectual capital, and further develop their knowledge and intellect (Towse, 2006). This is confirmed by the fact that artists seem to start their career at a later stage, once they have first invested in their education (Throsby & Zednik, 2011). One could argue that if an artist’s purpose is to ‘serve art,’ the personal, transcendental, social or societal values valorized, so as to ‘serve art,’ are consciously chosen and form a consistent behavior that may already start during an artist’s education.

2.4 Realization of art

Since artistic production seems to be a conscious choice and value realization, and following the above-mentioned arguments following the teleological notion of art instead of the standard economic instrumentalisation of artistic creation, it is interesting to explore how artists manage to realize their art, and which frameworks they use to do so. Initially, standard economists would suggest that art works are commodities exchanged in the market(s). However, due to the characteristics of cultural goods as both public and private goods, the market might not always work as expected for the exchange of cultural or artistic products. The cost-disease argument, as suggested by Baumol and Bowen (1966) is also used by economists so as to show how markets might be insufficient in achieving equity for those engaged with artistic production. Moreover, the value of artworks is not easy to be measured in monetary terms, as it includes cultural, aesthetic, historical, transcendental or symbolic values (Throsby, 2000). Moreover, consumers themselves may not have proper education or experience in order to understand the value of cultural goods. Ginsburgh (2012) underlines a quote by Ruskin (1957, 1862) claiming, “markets alone do not ensure that consumers make the best use of the goods that are offered to them, unless they are educated to do it.”

As markets seem to be insufficient in understanding artistic production and its value, many economists have supported the need of governmental interference, either with

direct or with indirect support, so as to ensure equity and continuation of artistic production (Frey, 1982; Ginsburgh, 2012). So far, they used the above-mentioned arguments to do so. However, as mentioned earlier in this thesis, their perspective of art in such a case seems to be instrumental. To take the perspective of art as purpose, we need to explore the perspective of artists finding ways to realize their art, which is suggested by the value-based approach.

Klamer (2015) suggests that there are four spheres in which someone can seek support to realize their values and purposes. These spheres include, of course, the market, as well as the government, namely the state. Further, these spheres include the social sphere, and the 'oikos.' Each sphere is working under a different logic, and supports different values. As such, the market mostly promotes competition and profit maximization, while the governmental sphere promotes the values that go along with each political side or interests that are in power. The social sphere, which includes the networks and relationships of the artist, usually operates under the logic of shared values. The 'oikos' operates under the logic of the family and promotes the respective values shared, but mainly of the values that an individual wants to promote. The logics of the different spheres affect the values that they promote. Therefore, according to the author, the individual, namely the artist or the cultural organization, needs to make conscious choice of which sphere to work in, and be aware of the logics in each.

This is an important decision to make, as one would realize his or her goal and ultimate purpose through realizing certain values. Therefore, the decision on the modes of supporting matters, as it shows not only the values of the supporter, but also the values of the one that is being supported (Klamer, 2015). This makes sense if we think that artists promoting activism against how companies exploit the natural resources of Africa, probably would not want to be supported financially by profit driven companies like Shell. Even if they managed to get support by such a company, they would probably lose credibility and recognition of their peers. Therefore, it seems that every decision and every step through the art production process, from the moment of deciding what sort of art work to produce and what sort of collaborations to make in order to realize it, to financing it, presenting it and promoting it, is about realizing values. As such, and in order for someone to be consistent in one's choices

so as to be taken seriously, those decisions need to be cohesive with one's values and one ultimate purpose and vision.

2.5 Creativity & Creative Destruction

As this thesis studies the contemporary arts scene in Athens, during a period that seems to be characterized by changes and transformation, it seems relevant to explore creativity as individuals' characteristic resulting to potential change and innovation.

Creative thinking refers to people's capacity of individuals to combine existing ideas in new ways, think out of the norms and accepted ways of knowing, thinking, or making and pursue new paths for solving problems (Amabile, 1998; Bryant & Throsby, 2006). The 'new' is a result of different processes, diverse perspectives and openness to seeing something "previously unnoted." According to Amabile, creativity cannot be measured by objective criteria (1983). Still, academics and economists acknowledge art-related occupations as creative, as they define related industries as creative. Specifically according to UNCTAD report (2008:13), "the creative industries are the cycles of creation, production and distribution of goods and service that use creativity and intellectual capital as primary inputs; constitute a set of knowledge-based activities, focused but not limited to arts, potentially generating revenues from trade and intellectual property rights; comprise tangible products and intangible intellectual or artistic services with creative content, economic value and market objectives; are at the cross-roads among the artisan, services and industrial sectors; constitute a new dynamic sector in world trade." Therefore, it seems that creativity plays a great role in artistic creation and production specifically.

What is described as creativity brings to mind the ancient Greek philosophers, Heraclitus and Parmenides. Heraclitus would support the continuous changes that our world undergoes, while Parmenides would suggest that everything always inevitably remain the same. Contrasting Parmenides' claims, especially in the arts, "creativity seems to be the very antithesis of a rational process" (Bryant & Throsby, 2006: 512).

Acknowledging that creativity may be an individual's trait or part of a production process (Amabile, 1983), theory suggests that one's personality, qualities and values

may influence it, allowing the individual artist or creative worker to find new ways of knowing, making, and in general realizing art (Amabile, 1998; Bryant & Throsby 2006). When discussing about the art world, and because of the characteristics of individuals and processes involved, including the high levels of creativity, Heraclitus' "everything changes" seems more relevant than a static, non-changing world that always runs under the same conditions.

The artists' activities are expected to embrace changes due to the fact that creativity prevails. Such changes may refer to the socio-political predicament or to technologies used that affect the artistic form or platforms and devices used. Moreover, changes may affect the structure, and the ways of managing problematic situations and provide with new solutions in all stages of artistic production, leading to innovative ways of dealing with problems. From the first stages of conception and decisions about form and ideas, to the promotion, financing, value creation and the relationship to the audience, change is linked to creativity and seems to provide with innovative results (Bankshi & Throsby, 2010; Bryant & Throsby, 2006; Cowen, 2008)

In economic theory, there are views in favor of changes and views against it. Schumpeter is discusses how changes are inevitably leading towards *Creative Destruction* (1942). Since 'creative destruction' allows for experimental, open-to-change attitudes it is interesting to explore whether such a term could be used for explaining artistic production as well. Schumpeter discussed that creativity moves the economy forward, as through creative destruction, old norms are abandoned and new perspectives come into play (1942). However, he suggested that what motivates this process within the market is competition and profit- or power seeking, as companies have the desire to sustain their competitive power in market.

As discussed in the section of artists' motivations for engaging with artistic production, we can see that Schumpeter's claim would consider artistic production as a means to other ends. This is because, according to the author, creative production and innovation seem to be motivated by purposes external to artistic production itself. Creative destruction seems to need a competitive where quantification and instrumentalisation of values take place. This doesn't seem an environment where the arts would flourish, according to what was described earlier regarding artists

motivations. On the contrary, as, according to Amabile (1998) artistic creativity may be motivated intrinsically –by passion, interest, and other esoteric motivations–, a case for the cultural industries, and specifically a contemporary art scene.

2.6 Concluding Remarks

Economists have come up with several ways of discussing, explaining and justifying artistic and cultural creation and production. Standard economists attribute an instrumental notion in artistic creation and in the existence of art. As they explain its characteristics according to the market logic they take for granted certain attitudes that are found in the market sphere. On the other hand, sociologists and some cultural economists promote the value-based artistic production that considers art as a purpose in itself. While both the approaches can be more or less convincing, I will investigate which is the case in the Athenian contemporary art scene, and whether art can actually be a purpose within the economic reality that the country experiences nowadays.

In a financial-crisis situation, what may bring monetary returns seems acceptable, as the main aims become quantifiable development and growth. This puts artists, creative workers in a defending mode, where they have to prove why they are still useful for the society, the economy or the humankind. Although I understand the point, I have the feeling that the two sides don't speak the same language. As it feels that the market logic does not explain the artists' behavior and artistic production, I turn to the value-based approach that takes into account the way things actually work in the art world.

Further, as creativity is an important characteristic of artists and artistic production, it can be pushing towards new directions and perspectives. Changes drive and are driven by creativity at the same time, resulting to openness and innovation. Such changes may destroy former frameworks of production being pushed by different sorts of motivations. Since I notice that the starting point, and language used between the art-related and economic actors are different, I also wonder whether 'creative destruction,' as framed by Schumpeter within the standard economic approach, takes place in the context of the Athenian art world taking into account the motivations of artists and creative workers and their social and political environment.

3 The case of Greece

In an effort to explore artists' and creative workers' motivations for finding ways to produce their art within constraints, this thesis focuses on the case study the contemporary (visual) art scene of Athens, in Greece, during a period of severe financial crisis. Considering the standard economic logic, motivations for production are extrinsic, and production seems to be a means to other ends; usually competition and market power, or monetary gains. However, in an environment where the market is shrinking and financial crisis constrains monetary gains, the standard economic approach doesn't seem convincing.

Specifically, the social and political predicament of Greece is highly shaped by the financial and economic crisis. Local and international newspapers discuss the continuously decreasing Greek economy, pointing out the increasing numbers of poverty and homeless people. The Greek crisis has turned to "a full-blown recession" that is referred to as "unprecedented in depth and duration" (Matsaganis, 2012: 406). According to Matsaganis and Leventi (2014), who researched the data of monetary incomes not including funding cuts, the recession has had a serious impact both in terms of job and income losses and has increased inequality and poverty. According to the authors, population in extreme poverty has doubled, especially in regards to families with children, while amongst the unemployed the poverty reaches the catastrophic percentage of 41%.

At the same time, Liberakis and Tinios (2014) discuss how the crisis is transmitted from the state to the family circle, while they discuss the impact of the crisis in social protection. This current situation seems to leave people 'unprotected', as the state fails to protect the lower-income people, while their families are requested to pay extra taxes to cover the state's debt and contribute to its survival (Matsaganis, 2012). Consequently, the severe crisis of the Greek state's finances, has affected the individual consumption in Greece, which eventually seems to affect the market. According to EUROSTAT's report the loss of actual individual consumption has decreased up to 15% between 2008 and 2011. According to the report, Greece is also

the country where consumption has contracted most in 2011, with a decrease of 7,1% (EUROSTAT, 2013).

The information provided shows how the crisis has affected all parts of Greek society, the public services, the market and the individuals. In this environment, where people may feel insecure and unprotected, culture seems to be produced despite the difficulties. According to Gabriella Triantafyllou (interviewee) this year's number of theatrical performances reached the number of 1000, while the contemporary art venues and artists initiatives appear to be increasing in numbers. Moreover, according to international and local press the Greek contemporary art scene seems to be reviving.

Still, in such a situation one could question any kind of investment in contemporary culture. This is because the contemporary art market of Greece is small and keeps decreasing due to the crisis. On top of that, Greece already has much of cultural heritage to 'sell,' which includes ancient sites, myths, Mediterranean cuisine, and so on and so forth, and translated to greater attraction of tourism and foreigners. Therefore, according to the standard economic view, it doesn't make sense for people to invest time, money or effort in the Athenian contemporary art scene, ignoring other ways of making money and existing in the market, or even surviving. The fact that, according to the Banks (2015, *The Guardian*) the Athenian contemporary art scene flourishes, cannot be explained from this perspective, unless it makes such a profit to the people involved, or the state. Although this is something to investigate in the empirical part still, it is maybe good to change our perspective, and see whether we can approach Greek cultural production from the other perspective; namely the value based approach (Klamer, 1998; 2004; 2015).

In this sense, does Greek contemporary art scene flourish in the midst of a severe financial crisis, because people have found a growing market, or because they have found a purpose in making art? What are the motivations for artists and creative workers to still produce despite such difficulties? Is their art a means to another end, or is it the end itself? If the latter is true, what are the values realized, and how are they realized? Within this crisis, how easy is it to produce art, and what are the ways to manage it? How is the artistic production affected, and what are the noticeable

changes? Could creative destruction be taking place, in Schumpeter's terms, or are such changes explained in a different framework?

4 Research Design

This chapter records the research methodology and design used for the empirical research, so as to investigate the above-mentioned research questions concerning the contemporary art scene in Athens. The method used to answer the research questions is recorded, while the sample and the data collection are presented. Given that lately both the Greek and the international press promote the Greek contemporary art scene as reviving despite the crisis, this research aims to find out why and how this happens, and what it may mean for the future.

This research seeks to investigate the reasons behind artistic production in times of social crisis and transformation by looking at the case study of the contemporary art scene in Athens. This is because it is interesting to understand the reasons behind why artists and other ‘art-producing’ related individuals insist in making, promoting and supporting art when they face severe financial difficulties. The question is intensified by the fact that the severe financial crisis turns into a sociopolitical and humanitarian crisis and shrinks the already small Greek art market in terms of consumers.

4.1 General Methodology

As such, this paper seeks to answer questions of motivation, as well as to record means and ways of change. The research is expected to confirm motivations that are in line with cultural economic theories and are related to values and non-monetary returns, which of course, frames an anomaly, according to standard economic approaches. Due to the nature of the questions, the method used is an exploratory qualitative research, as it allows for a closer connection with the participants. Additionally, qualitative interviews also allow interpretation of the words and behaviors of each interviewee.

Specifically, case studies of different individuals that engage with artistic production in Athens were analyzed. The collected data are stories, experiences and moments that illustrate the motivations of each interviewee for his or her involvement in artistic production, the choices they make, and the different ways they find so as to survive

and create their art. The choice of the qualitative method follows the choice to follow an exploratory case study design for this research. This design allows to explore the few cases of specifically the contemporary visual arts field in Athens, in order to understand the ‘how’ and ‘why’ in the specific context of the research (Bryman, 2004).

4.2 Units of Analysis & Sample

Defining the population of the research and the sample that is going to be studied is an important first step, as it enables a more viable and reliable research. In this study the units of analysis are a group of individuals—artists, writers, curators, intellectuals, thinkers, creative entrepreneurs—that are currently involved in the artistic production of the Athenian scene of contemporary art. As this study also seeks to investigate the changes and a potential creative destruction due to the financial situation of Greece, participants were both people that started their activities before the crisis, as well as people that started their engagement with scene recently, and mainly after 2008 when the severe crisis started. These individuals may be artists or people that have initiated, manage, or work in contemporary art organizations, which include presentation or exhibition spaces, studios, places that host entrepreneurial artistic activities, and other spaces that may contribute to artistic production. When referring to artistic production this thesis includes creation-production, presentation, and promotion of contemporary visual arts.

Bearing in mind the nature and purpose of this research, an effort was made to approach different individuals, as well as collectors or galleries, to understand their reasons for engaging with and investing in the contemporary art scene in such times. Concerning collectors, however, I only received one response from the collector and founding director of a contemporary arts organization with whom I proceeded to an interview. However, the specific number of artists or contemporary arts organizations or people that engage in contemporary visual arts production, as described above, is not known, as I was not able to retrieve the appropriate and updated data from the respective public service. Still, Athens is currently internationally claimed to have a rising contemporary art scene, mainly translated in production, while the contemporary art market of Athens is still considered quite small.

4.2.1 Criteria

In order to ensure the feasibility of the research, the sample needed to be narrowed down. Therefore, the following criteria were set, in order to choose between the different actors:

The time of the artistic production / activities

The studied people or organizations needed to be active with artistic production until today. Both individuals (and organizations) that started during the crisis, and those that had already existed before the crisis were included. In this way changes and reasons would be better grasped.

The activities of the people

The core activities of the interviewees had to link to artistic production within the contemporary visual arts. Once the first round of interviews was finished, a second round of interviews was scheduled according to the analysis and results of the first interviews. This second round was related to either missing ‘actors’ or artists and organizations that would potentially confirm, or not, what had been recorded by first round interviewees.

4.2.2 Interviewees

Following the above-mentioned criteria, and an exploratory research in the early stages of my research, I sent twenty invitations for the interview, via e-mail.

The organizations, or individuals, that replied are 10 in total and include:

First Round

1. Marina Fokidis: Curator, Initiator & Director of Kunsthalle Athena

Marina Fokidis initiated Kunsthalle Athena in 2009. Kunsthalle Athena is a non-profit organization devoted to the promotion, presentation and production of contemporary art, linking the local and international audiences and creators. Within Kunsthalle Athena, she co-initiated the contemporary art magazine *SOUTH as a state of mind*.

Marina Fokidis was chosen due to her decision to initiate such a contemporary art non-profit center during the first year that the crisis burst.

2. *Dakis Ioannou collector, Director of DESTE Foundation*

Dakis Ioannou is a collector and the director of the non-profit organization DESTE Foundation. The organization was established by him in 1983 and is devoted to the promotion of young or established contemporary artists, and of Greek contemporary art to broader audiences. Dakis Ioannou runs DESTE Foundation for more than 20 years. He was chosen to record his view of the Greek contemporary art scene and of the changes that the scene has experienced over the years in terms art realization, as well as his motivation on investing in the Greek contemporary art scene.

3. *Petros Babasikas, Chrysoula Voulgari, architects, writers, artists & Initiators of Depression Era Project & Drifting City*

The Depression Era Project, and the Drifting City project are happening now, in contemporary Athens, in contemporary Greece. It is, therefore, interesting to see how these artists (that have multiple professional identities) support their practices, and to understand and record what they feel they contribute to with their practice.

4. *Sofia Dona/Dafni Dragona curators of New Babylon Revisited Athens – A project included art presentations, urban projects and a temporary radio station*

Sofia Dona lives in Athens, and works in Athens and across the world. Dafni Dragona is based in Athens and works both in Athens and in Europe. They are both curators, while Sofia is also an artist, teacher, and architect. They were chosen so as to record their motivations on working in the contemporary art scene of Athens and their ways of realizing art within the Greek crisis.

5. *3 137 – Kosmas Nikolaou*

3 137 is a newly founded artists run space, run by artists for artists. It is a studio of three artists and a presentation and support/network place for other artists. Although I had the interview with one of the three artists running it, Kosmas, the place is very intriguing as it started right in the crisis, in 2011, and it reflects the changes in the contemporary art scene, but also in the social realm of Athens.

6. *Bios – Romantzo – Gabriella Triantafyllou*

Romantzo is the first hub for creative workers in the center of Athens, initiated just one year ago in an area of the center of Athens that was about to become a ghetto. It was initiated in the core of the Greek crisis, therefore I found it interesting to explore the reasons and social changes that this place responds to.

Second Round

7. *SNEHTA – Athens Residency – Augustos Veinoglou*

SNEHTA is a newly initiated residency for foreign artists that would like to spend 2 months in Athens, working on a project along with a Greek artist within the Athenian scene. Augustos Veinoglou, the initiator of a residency is an artist, initiated SNEHTA two years ago, during the financial crisis. SNEHTA is a non-profit artists residency.

8. *Athens Zine Biblioteque – Yiota Pappa & Tasos Papaioannou*

Athens Zine Biblioteque was initiated by an architect and a graphic designer/illustrator in 2014, within the framework of Traces of Commerce. They could have their space for free, but they were not allowed to sell anything. I was intrigued by the fact that they used old, unused space, they made no money, and I was interested to investigate why and how they manage to survive and realize their art.

9. *Katerina Tselou - Curator*

Katerina Tselou is a curator, and one of the people who re-initiated the ‘Art Athina’ in 2009, right in the beginning of the crisis. Currently she works as the artistic assistant of Adam Scemzyck, the head of the dOCUMENTA14 that will be held in Athens in 2017. Her case is interesting as she continues supporting the art scene with her work despite the financial crisis and the respective difficulties.

From this point on, when referring to ‘actors,’ ‘interviewees’ or ‘respondents,’ this paper will refer to all the above-mentioned individuals.

4.3 Data Collection

Due to the sensitivity of the subject, the interviewees were approached in ways that

allowed them to open up and discuss their values, beliefs, feelings, ideals and practices that would reveal their reasons and motivations in engaging with artistic production. Therefore, I used the exploratory qualitative method of open, semi-structured interviews, as according to Lewis (2003) qualitative interviews allow the interviewer to grasp the motivations and decisions of the actors as well as to understand ‘how’ and ‘why’ the interviewees operate in certain ways. Moreover, qualitative interviewing seems to be able to provide the tools to understand the choices of the actors, as they are essential for “contextual understanding of social behavior” (Bryman, 2004: 281). Furthermore, this method allows understanding the subjective meanings of concepts, as each actor understands them.

Consequently, the data were collected through nine in-depth interviews with the use of an interview guide. Six interviews were face-to-face and took place in the area of Athens at the place where each participant works during April 2015. Three of the interviews were made via skype sessions, as time and budget limitations did not allow for a second trip to Greece. The interviews took place as informal discussions, so as to grasp the motivations, personal decisions and values of the interviewees, as well as the changes in the contemporary social environment of Athens. The Greek language was used during the interviews. Later, all interviews were transcribed without using any program. Coding and analysis of the interviews took place without the use of any supporting coding program.

Additionally, while doing the interviews, I gathered national and international press material related to the scene. I also tried to find statistical data that would show the trends in the numbers of artists and contemporary art organizations registered in the last years, so as to see whether there is a factual increase or decrease due to the given circumstances. However, due to the highly bureaucratic system of Greek public services, as well as the lack of certain updated data, I only use what was readily available. To compensate the lack of numerical data, I scheduled more interviews throughout the process.

4.4 Operationalization

In response to what this study seeks to investigate, for the participants to receive clear

questions, and in an effort to avoid guiding their answers, I proceeded with questions without explaining the specific concepts unless they specifically asked for clarification. In cases where I understood that they did not grasp the concept that I was referring to I tried to explain briefly, so that I would not interfere much with their answer. When needed, the concepts of motivations, changes in the artistic production due to the crisis were explained as follows.

In regards to motivations, I asked them whether certain motivations could be considered central to their decisions: money, fame, recognition, need for expression. Usually, I first started with the difficulties they face in being artists in regards to their need to make a living. This would easily end with the question, “Then why do you do this?” Or “What do this give you then?” and challenging them further to define their thoughts and shape them to words. Regarding changes, I would ask them whether they have noticed change in the way people act towards artistic production; the numbers and quality of artistic production; the business management including the ways they finance their art; the spaces they use, and the form or content of their art.

4.5 Data Analysis

The in depth interviews were transcribed. In all cases, the sound recordings of the interviews were examined thoroughly, so as to capture the tone and exact meaning of the respondents’ answers and explanations. Consequently, the transcribed material was carefully read multiple times. During re-reading the interviews, a table with the interviewees’ answers was made, so as to make connections and see patterns by linking the interviewees’ answers with the questions of the research, and underlining the similarities and differences in the respondents’ answers. The exact quotes were extracted from their answers, when the interviewees directly answered to the questions of this study.

Moreover, their answers were re-read several times in order to be carefully interpreted and find non-obvious patterns. Comparing interviewees’ answers, I collected the appropriate data linked to their motivations, the ways of financing their activities and their sustainability, as well as the changes they have observed in the processes, forms

and places of artistic production in Athens. Further, I did not use a coding program for the data analysis.

5 Findings

In this chapter the findings of the empirical research in Athenian contemporary art scene are recorded and commented upon, in relation to the literature as discussed earlier in this thesis.

5.1 Contemporary Art Scene in Athens

This thesis focuses on the production of contemporary visual art in Athens, Greece. Therefore, an effort has been made to scout for, and record the numbers of artists and organizations related to the genre, so as to understand whether there is a pattern caused by the Greek crisis. Unfortunately, the lack of focused data, and the bureaucracy of Greek public institutions do not allow the detailed recording and presentation of specific trends regarding the number of artists and organizations in Athens, Greece. The general data provided on the website of the Greek Chamber of Fine Arts suggest that a number of 250 artists is added every year. However, the database still includes non-living artists. Therefore, I cannot record an increase or decrease of the actual number of artists in Athens, based on such numerical data. However, according to international and local newspaper articles, as well as to discussions with the interviewees, there seems to have been an increased attention to the Athenian contemporary art scene since the beginning of the crisis, that has been intensified since the announcement that dOCUMENTA 14 will take place both in Athens and Kassel in 2017.

This attention responds to what exists, as confirmed by the interviewees, their thoughts on the situation in Athens, and their own activities. To sum up some of the activities, Athens still hosts the biggest Academy for the Arts in Greece, with facilities, which artists keep using also after their graduation and in the beginning of their career. Concerning governmental support, the National Museum of Contemporary Art (EMST), in Athens, and the participation of Greece at Venice

Biennale for contemporary art are publicly supported. However, according to all interviewees, due to several issues—that this thesis cannot expand on—to date the EMST is not working as expected. It is temporarily hosted in a building in the center of Athens, while the new building that has been built specifically to host the museum is not open to the public yet.

Despite this limited support of the Greek state to the contemporary visual arts scene, the interviewees confirm several, mostly private, initiatives that pop up. Such initiatives include small ‘alternative’ spaces run by artists, as their own work- and presentation-spaces, not-publicly-funded but open-to-the-public contemporary art organizations, residencies for foreign artists in Athens, collaborative projects between existing cultural organizations, collaborative projects between public institutions and individual artists or creative people that are initiated by individuals. In general the city of Athens seems to host a significant production in regards to contemporary arts. Despite the acknowledgement, respect and admiration that these initiatives may receive, the first question coming in mind is how these individuals and organizations manage to survive, or manage to sustain their activities in times of such severe financial crisis in Greece.

5.2 Art as a means to an end

The fact that the Greek contemporary art scene is flourishing despite the financial crisis means that individuals –artists and creative workers– choose to produce art. According to the standard economic theory that attribute an instrumental character of the arts, this would be explained if their artistic production as means gives back returns that are useful to another end, especially within the crisis. That could be extrinsic motivations such as money, or fame and recognition to reach wider audiences outside Greece. However, this doesn’t seem to be the case.

I have asked all the interviewees whether they make money out of their artistic activities. Some of them responded with a direct ‘no’ pointing out that sometimes they don’t make ends meet, while others claim that they manage to make a living, this being so because making a living has gotten cheaper in Athens. In the question whether they make money, or profit of their activities, they all responded that such

activities are not profitable, especially in a market like Greece. On the contrary they would even have to invest own financial capital, most of the times. Therefore, money doesn't seem to be their purpose, although they don't seem to be completely indifferent to it.

Specifically when asked whether making money is one of their motivations to their involvement in artistic production, the duo directing the Athens Zine Biblioteque responded positively. Although their main pleasure is the personal relationships and network that they build through their activity, and making money was not their first goal to start with the project, they would like to scout for entrepreneurial possibilities for making the project sustainable in the future.

“We invest own money in the Biblioteque, and so far we take it back [...] Of course we think of the future, and we want to make money from it. We want the Biblioteque to sustain itself, to be autonomous. But is not our only reason. [...] If we had to prioritize our motivations, making money would be the least important. I think what we mostly like about this is the network and relationships we create; a more sentimental motivation.”

At the same time, K.N., one of the members of the team of the artists run space 3 137, admits that the team always discusses entrepreneurial possibilities of the space, and how it would actually manage to sustain itself, and even, how they themselves could have an income from it in the future. When asked whether they make, or they would aim for profit he responded:

“We don't make any profit. What we now want is to make it sustainable, as it isn't yet. We discuss about it, how to do it, ways to make it work. We have had many discussions and much guilt for the fact that this thing doesn't yet make any money.”

‘Making money’ in these cases does not seem to translate into profit-seeking, but to be able to have an income for the effort and time the artists invest in these projects. This may also be related to their need to sustain themselves or contribute to the sustainability of their families. While this confirms both the instrumental approach of

art, and the idea that it has value in itself, prioritization seems to take place regarding what the interviewees seek for. This confirms Abbing's observation that although artists seek for monetary returns in terms of sustainability, once they get that they prioritize art making as their main goal (2002). In this sense, money is a means to the end of being able to make art, and not the opposite, which would be making art in order to become rich. This is also confirmed by architect and curator of arts collective, P.B., who admits that, although they would like to be able to make money from their practice, they don't actually do, but it doesn't seem to bother him. When asked why they insist on making projects with the collective despite the lack of financial sustainability, P.B. responds with intrinsic motivations such as passion and interest:

“The motivation is the work itself. I wish it would make more money but it doesn't. Ok.”

His partner, Ch.V., also adds,

“Why this and not something else? Well, for me, it is something that I can better do, even if I don't make enough money. If I would leave it for something that might bring me more money, I would probably not be as happy.”

These statements confirm the idea that the well-being of artists doesn't lie in making money, but in making art. In Aristotelian words ‘the pursue of the ultimate purpose,’ what makes her happy, is her craft and making art.

Additionally, other interviewees have a stricter response when asked about art as a means for them to make money. Curator and initiation of an arts organization in Athens, M.F., suggests that someone would make a very bad investment, if they would start a contemporary arts organization in response to profit-seeking or money-making wishes. Her motivation, as she states, is mainly her need to act like this, or as she says, “It is how I breathe”. This response forms a complete anomaly to the standard economic approach. On the contrary, it confirms the value based approach responding to her purpose through realizing art (Klamer, 2015).

The same is confirmed in regards to fame and recognition as being an end. Standard economists suggest that even if money is not the end, other extrinsic motivations, such as fame and recognition, may be purposes that art contributes to. However, the interviewees do not confirm this. Specifically, they did not refer to fame when asked about their motivations for involving in artistic production. Still, once they were specifically asked whether they do it for fame or recognition some of them admitted that this could be one of the reasons, but in any case not the main one. Artist K.N responded:

“Fame, yes. Maybe it is, but it’s not my main reason for doing this. Obviously money and fame, or better, recognition, are reasons, although they don’t come easy. But they play a role, indeed, especially recognition. But in the end I feel that –and maybe this sounds a bit cliché– [I am making art because] I cannot do otherwise”.

Photographer Ch.V. when asked about fame she responded:

“What fame? I haven’t seen that much of fame so far. [...] Yes, I admit that this may be a reason for some, but for me, it is that I cannot do otherwise. [Making art] is what I’ve learned to do.”

According to the answers of the interviewees in regards to the contemporary artistic production in contemporary Athens, the standard economic view of art as a means to make money, acquire fame or pursue extrinsic ends is not confirmed. On the contrary, the interviewees imply that art is what they do, and that money would support and sustain it, confirming the value-based theory. However this does not mean that they don’t aim at making money at all. The guilt that they feel when they manage sustainability of their art projects or themselves with their activities shows that they feel that they need to make money out of their ‘work’ so as to sustain themselves and their ‘oikos,’ their home and families.

For doing so, some have more than one ‘jobs,’ and others receive support from their families. In any case, money as a means of survival does not seem indifferent to them. Curator K.T. discusses:

“How I survive? That’s a good question. Well, I have been lucky in this sense, as my family could support me. Now I make enough money to sustain myself from my work, but previously that was not the case.”

P.B. also responds that to make ends meet and pay his rent:

“I do many things at the same time. I live in this chaotic situation, which I am not sure whether it is sustainable. Still, I want to make a living [by doing what I am doing]. I believe that whatever project we do has to have a continuity and coherence with our activity, with what we do.”

The motivation of the interviewees corresponds mostly with intrinsically driven art making, as discussed by the theory (Frey, 2002; Abbing, 2002; Klamer, 2004; 2015). However, as understood from the answers of the interviewees, they seem to have simultaneous, and slightly contradictory, intrinsic needs. One would be that they wish to sustain themselves, which translates to be able to make a living out of their work, but doesn’t refer to becoming rich. The other is to keep making art, although it doesn’t help them much to sustain themselves. This suggests that making art is both a means to make ends meet, and an end in itself. However, when they don’t manage to make a living from their art, they find ways to sustain themselves without quitting their involvement in artistic production. This may cause frustration and conflicting values and goals that, as half of the interviewees confirm, push them to run chaotic lives undertaking more than one projects, or jobs at the same time.

5.3 Art as the end?

More interviewees also talk about an inner need that corresponds with ones values that are expressed as cultural production. This confirms the value based approach, and the fact that making art is not a means to extrinsic ends, but conscious choices that correspond to one’s own values and contribute to one’s well being. To support that,

two independent curators, D.D. and S.D., discuss about their activity as a result of their “need to express something, their need to present something.” This “something” may not be defined, but corresponds to what they believe as good, as they say. It is interesting is that the artist K.N. also does not express this need with words, even when pushed to do it. When asked why he continues making art when the circumstances don’t provide for a basic environment, forcing him to also find other ways to support his artistic production he responds:

“It is something that doesn’t let me rest. I cannot avoid it. When I don’t make art ‘my hands feel itchy’”.

Another very interesting aspect is that eight out of the ten interviewees specifically discussed their activities as part of a need to build relationships and networks of people, and it happening, as important motivation for their engagement with artistic production. Most of them talked about the people they meet and the relationships and friendships they create through their activities. The importance of the network seems to be linked, not only to the promotion of their work or to potential future opportunities—although most of them admit that this is also important—, but also to a need to exist among creative intellectuals, to gain their respect and recognition and to engage with them in a dialogue that feeds their personal need for cultural or intellectual capital through circulation of ideas and knowledge. The collector and founding director of a contemporary arts organization D.I., acknowledges that his main motivation for investing time and money in the organization is the dialogue with artists and intellectuals on contemporary art and the relationships that he builds with them that feed “his need for progress and development as a human being”.

Further, curator K.T. claims that an important advantage of her involvement with the artistic production is “the contact with the artist and the opportunity to be part of the creation. Through this dialogue I help the artists, but I also recognize what happens around me, I see more perspectives through the discussions with artists intellectuals.”

Standard economists might translate this aspect of art as being the means to achieve external ends, like making friends, gaining intellectual returns or being part of a circle

of people that they may admire. However, this is not as convincing, because people in general don't seem to just want to make friends, but they want specific people to be their friends for several reasons, such as having common interests, and sharing common values. Moreover, they don't seem just to want to gain knowledge over any topic. They find pleasure when they acquire knowledge on a specific field of their interest, which would push them a step further in regards to their happiness (Aristotle). Also opposing to the standard economic approach, P.B. discussed the need of having, sustaining, or creating cultural capital, which is making art itself. When describing the people and attendees to the workshop they organize as a collective, he spoke about the drives of the participants. He brought the example of a Greek lawyer, who "quit his job and started taking courses in photography, trying to generate a kind of cultural capital that seems to have been lost".

At the same time, when asked about his own motivations, he mentions an intellectual need to be coherent and build upon what he has done so far. He mentions that their recent project actually helped him towards that direction, and he is proud of it, despite the fact that it is not financially sustainable. Furthermore he states:

"Continuing making things [despite their lack of sustainability] is the result of a need to respond to your era, try to do something."

Sometimes he acknowledges that his project force them to write down things:

"[...] And when we have to write thoughts down, we have to take position, to consciously pick sides. And this is a good thing. It takes us further."

This confirms that within his work, P.B works on and improves himself, his own capital and 'oikos'.

In response to individuals seeking recognition through art, one could argue that recognition should also be explained. Probably they want recognition from specific people, whom they admire and look up to, such as their peers. Therefore the specificity of the shared values is the response to standard economists, because the

choices made by the interviewees form conscious attitude towards the realization of their values, and not –just– their effort to compete in a market.

According to the interviewees, the realization of such values within the networks of people that share them is important to them. It is also important to them to sustain themselves through certain activities that they consciously choose for. Therefore, engaging in artistic production doesn't seem to be means to exist in those circles. On the contrary, existing in such networks and relationships 'feeds' them with inspiration, knowledge and recognition needed to make their art. One might say that this resembles to the 'chicken-egg' situation. However, interviewees respond as art being produced through conscious choices responding to certain values, sometimes also shared with others. This view is also confirmed by artist K.N., who discusses his reasons for keeping making art in times of such financial constraints:

“Various of my fantasies are realized via my art. I can be who I want to be: I believe that I can make the world better through my art, because for me it is not a job. Art is an office.”

In this case producing or creating art feels much like a responsibility, or a way to make the world better, an office that corresponds to a certain vision.

Moreover, curator K.T. confirms that:

“One acts according to certain beliefs. What I do needs to correspond to and what I say in theory. Of course this is not easy, as it requires a certain level of self-reflection.”

What K.T seems to refer to, are the values that she chooses to realize in every decision she makes. Her involvement to the artistic production and the projects she supports seem to be chosen according to those values, and are seen as part of her whole stance towards life.

5.4 Realization of Art

During the interviews, the people whom I spoke to explained to me their ways of working, producing art and sustaining themselves while coping with difficulties caused by the Greek crisis. It is, therefore, interesting to explore and record the environment where they produce, as well as the ways they find to realize their activities. Following the interviews, I observe that the answers of the interviewees correspond to a four-sphere division of sustainability frameworks (Klamer, 2015).

5.4.1 Government

Firstly, all the interviewees discussed the role of the government in artistic production in Greece. In contrast to Northern European models, where the government sphere and public institutions remain central concerning the sustainability of contemporary visual artists and contemporary cultural organizations, the ‘public sector’ of Greece is much less involved. This is a practice that has been taking place for many years. Despite the support that the state seems to provide to the ancient cultural heritage of Greece, regarding the contemporary visual arts the Greek state only supports financially the participation of Greece in Venice Biennale, and the National Museum of Contemporary Art (EMST) in Athens, which the interviewees refer to as a problematic situation.

Continuing, according to all responses, the government sphere –including the state, municipalities, and public services– is difficult to work with. At the same time, sometimes it is not desirable to work with for several reasons. These reasons may include independency and freedom to act according to ones wills, bureaucracy, or political orientation. According to the duo directing the Athens Zine Biblioteque:

“[...] We would not participate in the respective initiative that the municipality organizes now. First of all, we would like to take our ‘organization’ to the next level entrepreneurially. On top of that, we wouldn’t feel comfortable to work with public institutions’ initiatives. Why? We wouldn’t want to get the stamp of having worked with them”.

This confirms that every professional move that creative workers make corresponds with their own values, agreeing with Klamer (2012) in that financing

decisions matter when it comes to the realization of values. In this case the fact that they wouldn't receive financial or spatial support from the public services confirms the value based approach and that art creation and artistic production respond to the individuals' values. Confirming this, the collector and founding director of an arts organization D.I. suggests:

“I would not work with the state. I am not interested in that. [...] This is because I want to preserve independency. [...] In the past I had made some efforts to work with publicly owned institutions and my experience was not good, as we did not share the same ideas.”

On the other hand, some of the interviewees, like the curators D.D. and S.D., and the artist K.N., don't seem to be opposed to working with publicly owned foundations or institutions under certain conditions that would involve a kind of freedom to realize their art. Discussing further on the role of the state in their work, however, they state that the collaboration may become difficult, as support doesn't exist, especially when contrasted with other European countries. P.B. further states that:

“The collaboration with certain public institutions and their structure is kind of surreal and highly bureaucratic.”

In this sense, what seems necessary is a kind of freedom for the artists or creative workers to choose the values they would strive for, in every decision along the process of art creation.

Still, all interviewees confirm the lack of an existing framework and a strategic policy that would make their life easier. Although they might not need direct governmental money, due to the lack of shared values, or the lack of trust, they would expect from the government to provide with a framework that would allow them to ensure sustainability through different paths, such as the market, or individual donors and supporters. Most of them discuss the absence of the state in this sense confirming Frey's claim that indirect public support is also very important. Specifically that, “examining and loosening the restrictive regulations, and removing bureaucratic restrictions often provide a more effective support of art and culture” (Frey,

1982:125). In this path the director of the first creative hub in Athens, G.T., criticizes the lack of a policy that would give initiatives to the market or private sponsors for supporting artistic production. She states that when an individual or a company support the arts they even pay an extra –small– tax percentage, as they are considered to ‘have money to spend.’ She says that:

“Due to the lack of a serious cultural policy that would, for example, provide people or companies with tax incentives, companies only come to us because the market research suggests that ‘hipster culture’ and art attracts the young audiences. They come because of their marketing strategies and their motivation lies in that. If their market research finds different ways to attract audiences, they will choose for that. This is not a policy in favor of the arts, but of their own profit. And the state has done nothing to change that so far.”

Continuing, and since the government sphere is not supportive, according to the interviewees, I proceeded to ask them how they manage to financially sustain their artistic activities. While answers varied, I observe that all three spheres–the market, the social sphere and the ‘oikos’–play a role in a greater or smaller extend in each case accordingly. Certain facts are interesting to be recorded.

5.4.2 The Market

In regards to the market sphere, many of the interviewees responded that the market for contemporary art in Greece is quite small. And while in the past there were more collectors and galleries were more present in the Athenian contemporary art scene, the crisis has resulted in smaller numbers of people that can actually buy contemporary artworks, and consequently in galleries closing. D.I., when asked whether he observes any movement of foreign artists residing in Greece he responds, “To do what?”, and continues:

“There are no galleries here, galleries have shut down. There are no buyers, as crisis has hit the people that used to buy works of art. There is no market”.

At the same time artists seem to be interested to sell their works. K.N. states that, “of course we want to sell our works. Still, he describes that the system in Greece works in a peculiar way.

“Someone exhibits at EMST, and it is as if nothing’s going on. The price of their work increases but they still don’t have an audience to sell their work to”.

The general manager of a creative cluster/hub in Athens talked about the important role of the market their activities:

“We try to sustain our activities and organization through attracting audience and ‘selling’ our product in the market. We sustain a bar, and work on festivals, where we charge a fee for visitors. Although it is small, it is still a fee.”

Therefore, it seems that the market sphere is quite important for the artists and the people working in the arts, as a means to realize and sustain their art, although currently it doesn’t seem to provide enough support. However, most of the interviewees claim that they wouldn’t accept any market collaboration only to get the money. Curator K.T. confirms the value-based approach in that ways of financing matter to the values to be realized,

“I believe that in everything we do we have to look back and see us in it and how we do it. [...] Of course we may need the money. However, I believe that someone should always be critical and judge the other’s intentions. I should first justify a sponsorship to myself. Does it correspond to the nature of the project? Does it reflect what I want the project to reflect?”

Curator D.D. confirms this and highlights that differences in values may result to the end of the collaboration,

“The private sponsorships may change the character of your project. And when you find yourself in such a situation you have to see whether they can

compensate. If they can't, and the character of the project is highly influenced I usually chose not to undertake it, even if there is money for it"

5.4.3 The Social Sphere

Most of the interviewees discussed how the 'network' plays a highly important role in their activities, and even becomes motivation to their work. The network of artists, thinkers and creative intellectuals contributes to the circulation of ideas, knowledge and new perspectives. D.I., whose network of 'friends,' as he names them, includes local and international artists, curators or thinkers who, "contribute to the dialogue of contemporary art with their ideas and insightful thoughts." When asked about his network, and what people he 'invites' in this network, he responds:

"people that contribute to this dialogue of contemporary art. [...] Not anyone. Artists and intellectuals whom I have something in common in regards to our view of the arts. I have to have interest in them."

With his words, the collector confirms the value based approach, and the idea of networks of shared values where people exchange ideas and knowledge, and where support is provided under the common goal of contributing to the conversation of art.

This support within networks of people that share common values and ideals allows easier processes and production of artworks according to what each artist seeks for in terms of material and specialized staff. K.N. discusses how their social circle is very important in what the team tries to do with their space. The network of artists and creative workers they have built, mixes with Caves' 'humdrum staff,' which K.N. acknowledges as very important in what they do. His colleagues and he "as well as the artists, have the possibility to make our work in easier ways, and with less money." Once more it is confirmed that such a network of shared values is consciously used as a means for artists to realize their art.

This is also confirmed by P.B. and Ch.V. who use existing networks that prove to be ideal, so as to reach wider audiences with a project and attract the masses, without making the project too 'commercial' at the same time. Specifically, they state that the

Internet, which they like to work with, is an existing network waiting to be used. P.B. suggests:

“[...] I feel that anything new that we do may need to have a plug-in to the Internet, because it is an existing network. And I have the feeling that this network is more important than receiving funds from the State.”

P.B.'s statement confirms the necessity of the network, and the fact that artists and creative actors of the scene also need to work towards building them, or towards using existing ones.

5.4.4 The Oikos

Concerning the ‘oikos,’ it seems to be an important resource of financial sustainability for almost all interviewees, as eight out of eleven suggested that their artistic activities don't sustain themselves, and that they have been investing personal time, effort and own financial capital, so as to begin or realize a –bigger or smaller– project. Furthermore, although some of the interviewees suggested that after some years their projects manage to make enough money to pay the people that are involved in them, some others explained that their initiative makes enough money to sustain itself, but not to pay the people engaged. Even further, some others highlighted that their project does not sustain itself yet, and that they need to finance it still.

Specifically, D.I. states that he invests own private money in the organization. A budget is assigned every year, coming from his financial capital. Further, M.F. discussed that, although now both the organizations that she is involved with manage to pay the people that run them,

“I have invested own money in the past. Not because I have them, but because I have worked hard [in different projects] to earn them”.

K.N. further discusses that the artists run space, which he has co-founded with two more artists, runs as patent. As they all need a studio to work in, the space has the double role of being both their working space, and a space where they and other

artists present their work. This means that the space runs with very low budget. Still, for the moment, the space is funded by the personal budget of each member of the team. K.N. says:

“One may work in many small jobs, another may borrow money from his or her parents, while the third may sell a piece. Still the money come from our personal budgets, because this space is also our studio.”

Moreover, P.B. and Ch.V. state that they undertake various projects. In the past they worked more on commissioned architectural projects, which allowed them a surplus, which was later used to finance own initiated art projects. According to P.B., the pattern has now changed, as commissioned projects are less and the market does not pay much. Therefore, their ‘oikos’ that supported their art is also weaker. However, they continue making art projects, they don’t want to stop.

The fact that the oikos has been playing such an important role in the realization and sustainability of the interviewees’ art and artistic projects, contradicts the standard economic view of art as instrumental. This theory lacks explanation on why they keep investing in producing art for years, and why they keep doing it in times of–personal and national–financial crisis. On the contrary, the fact that the interviewees keep creating and producing art investing financial capital that they have or don’t have, confirms the idea of art as a goal to strive for.

5.5 Changes in the scene

According to the interviewees, currently their financial situation cannot always be characterized as sustainable, not only in respect to their artistic production or involvement with the arts, but also concerning the sustainability of their ‘oikos.’ Some of them manage to make ends meet, while others manage to balance what they invest in their activities with ‘external’ income or donations. The evident Greek crisis has affected the ways artistic production takes place and is presented in Athens, and has changed the financial potential of all spheres. That said, the crisis forces artists and creative workers to find new ways of managing their projects, or their artistic activities and their financial sustainability.

According to most of the interviewees, many galleries in Athens have closed down due to the crisis as the market shrinks. As curator M.F claims:

“Back then Kunsthalle Athena was the alternative space to the idea of elitist art presented only in galleries and collections; a flexible organization that would gather wider audience [...] Now many galleries have shut down, and more alternative initiatives rise”

Moreover, the situation with the museum of contemporary art (EMST), which represents the state, has been problematic. Eventually the spaces where the artists can present their work are decreasing in numbers. One more interesting point is that artists, curators and creative thinkers seem to have depended significantly on their ‘oikos’. The support coming from their oikos’ may be based on their families’ support, or on various jobs that they undertake, related to the market or to the government. However, due to the crisis, the financial support coming from their families becomes more difficult, as households are required to pay higher taxes and additional contributions for the recovery of the state’s economy (Matsaganis, 2012). K.N. states:

“I used to take money from my parents. But I try not to do it anymore. It is not easy for them; they also have to pay extra taxes. Until when would they be able to support this?”

And, curator K.T. also confirms the significant involvement of her ‘oikos’ saying that:

“There were times in the past that I could not sustain myself financially. I was just lucky that my family could support me.”

Trying to solve the lack of institutional or custom presentation spaces, and money, the interviewees and other scene actors seem to go “beyond traditional ways of solving problems,” that, according to Bryant and Throsby (2006), characterizes creativity. Artists and creative workers in Athens seem to find new ways of presenting their art, by initiating new contemporary art spaces, joining forces with the market or

government actors that share their vision, and trying to ‘invent’ a different mentality within the contemporary Greek reality.

5.5.1 Solutions

Specifically as a response to the crisis, collaborations between organizations and artists are enhanced. Specifically, collector D.I. discusses how bigger-scale organizations proceed in collaborative projects as, due to the crisis they may not have the budget to ‘fill their space’. In particular he discusses how the organization he runs will use the space of another institution ‘to fill the gap.’ Furthermore, new artists and smaller scale organizations appear. Artists seem to gather, form groups and work together. They don’t seem to wait anymore for institutions’ or organizations’ help. As curator M.F. states:

“Within the crisis people understood that they should not wait before doing something, because money won’t come to them. [...] So, the idea is, ‘how would the artists find a way to express themselves locally and internationally?’ Within this idea, we see many artists turning their studios into exhibition spaces.”

Firstly, this fact confirms that artists and creative workers are driven by intrinsic motivations that push them into new ‘creative’ ways of solving problems and manage to realize their art (Abbing, 2002; Amabile, 1998; 1983). In the past they might present in galleries or museums, while now they exhibit in their own studios, or even their apartments. This also confirms that they choose for ways to build networks through opening up to a social sphere and expanding it. In a way they are opening up their oikos, including their working spaces or the apartment they live in, to a wider social sphere, and use these social networks in creative ways.

Specifically, there are examples that, taking as center their studio, they build networks of collaboration to not only ‘finance,’ but also create their art. Such initiatives seem to be born out of a careful consideration and understanding of the difficulties they encounter throughout the production process. This proves that the artists’ and creative workers’ actions are conscious choices so as to realize their art. Such an example is

the artists run space 3 137, where three artists came together and use a space as their studio sharing the costs. In this space, the artists invite fellow artists to show work together three or four times during the year. K.N, artist and one of the initiators of the space explains how they came together:

“Three years ago P. decided to rent this beautiful space and make her studio here. We all knew each other since our years at the Art Academy. [...] At some point, Ch. wanted to make a quite big artwork, which didn’t fit in her apartment. I proposed her to call P., and she did. As Ch. was here working on her work, I also came more often. One day we were discussing that we all wanted to make an exhibition with our works, and include one more artist. Although our style in work is completely different, we recognized the common ground. And we did it. [...] The response of the people and the press was so enthusiastic that we saw that there was space for something like that in Athens. We became 3 137.”

As they acknowledge the difficulties and engage in artistic production anyway, the interviewees seem to find ways to realize their art by also enhancing collaborations and solidarity amongst the artistic community, so as to create work in times of financial crisis. K.N. continues:

“3 137 is an effort to create a network of people –artists– that can support each other, which is exactly how we started working together. We try to support the artists in all levels of production and create a good environment, especially when there is no money. [...] This network includes both people that would be paid for the work, and people that would just help each other when needed. For example sometimes I would help an artist transport an artwork, and next time I make one, he would help me to set it up in an exhibition space.”

5.5.2 Innovative re-contextualization of ideas

The artists of 3 137 don’t claim any share from the sales of an artwork, while there is no entrance fee for the exhibitions. They used their working space to build a

community that shares support and production ‘know-how’, presents art and contributes to the artistic community by hosting and promoting the ‘conversation.’ The ideas of solidarity and reciprocity play a significant role in this model. It reminds me of the Trobriand Islanders’ of Western Melanesia society, based on reciprocity and redistribution, described by Polanyi describes (1944). This existing and creatively-adjusted-to-the-Greek-reality model, confirms that creativity is part of the realization of their art as value.

Artist K.N.’s main pleasure from doing this is:

“The ‘thank you’ coming from an artist that sold a work, or was seen here and picked up to exhibit at another organization. It is so interesting that we redeem our support through an artist who acknowledges our part in his or her potential success.”

His claim confirms his stated motivation being the personal satisfaction from what he can offer to others, and their respective acknowledgement. Curator and artist S.D. also confirms that solidarity movements appear in Athens, where groups of people are formed in different areas and try to ‘substitute’ the state or the public services that don’t function properly. Referring to artistic production S.D. states:

“Artists also make collaborations, work in groups or collectives and minimize their costs.”

This behavior shows that effort is made to find ways to realize art through solidarity and collective activity.

Furthermore, the Athens Zine Biblioteque directing duo states that their idea to build their Zine Library came after they saw a similar travelling library from Europe.

“We took the idea, of course not completely copying it. We tried to adjust it in the Greek reality, and responded to the need of Athens for a reading library for Zines.”

And the circumstances helped them in doing so, as they “found this beautiful space in the Arcade of Commerce for free, because of the initiative of three architects.” Still, when asked whether they will continue their activities as Athens Zine Biblioteque after the ‘contract’ with the specific space ends, they respond:

“We want that. The plan is to have the Biblioteque at our own place, our house. From there on, when we see our potential and people’s reaction, we will try to find a new space.”

5.5.3 Innovative (re-)use of existing space

Interviewees seem to confirm new ways of collaboration with the market or government spheres, despite the different languages they feel they ‘speak,’ by trying to incorporate the existing facilities responding to their artistic production and its needs. Specifically, some interviewees mentioned examples of collaboration with agents outside the art field, like real estate agents, so as to show their work in empty spaces. The curator S.D. talked about the project ‘Enoikiazetai to Paron’ [This For Rent]:

“We approached a friend who works as a real estate agent, and we asked to exhibit artworks in one of the apartments that she was showing to potential clients. She accepted our proposal and started showing the exhibition of artworks along with the apartment’s facilities to the people interested in renting the apartment, and only to them.”

Moreover, other interviewees may use publicly owned spaces for their activities. M.F. discusses how they intend to ask the Municipality of Athens for a space to base Kunsthalle Athena in the future. However, all interviewees underline that any kind of collaboration with these spheres should ensure freedom and autonomy, and should promote values that strive for. The realization of art seems to push the scene to think creatively and innovate in terms the use of space and existing facilities and organizations. Curator S.D. and thinker P.B. also confirm this mentioning the examples of collectives that occupy empty buildings, like EMPROS theatre. However, this is not a permanent solution for realizing one’s art, as the Greek law is

against ‘occupy movements,’ and individual owners may go to court and force the collective out, which indeed has happened several times.

A.V.’s idea to open an artists residency in Athens was also a result of his engagement with the European contemporary art scene and the initiatives he encountered throughout Europe. He discusses that opportunities exist in Athens, and that it is a matter of whether we actually do things.

“[...] I saw the opportunity, and I felt it was a pity not to take it. I wondered, why do these things happen in Europe and don’t happen in Athens? Especially when have the physical spaces to do it.”

The above-mentioned examples show how the need to exist and create shapes new ways of thinking, including solidarity and re-use of existing amenities. Motivated by their intrinsic motivations to produce art, artists construct new platforms of showing their work along with frameworks of support, using what is already there. The interviewees do not confirm that former platforms are consciously destructed, although the remained ones –such are the National Museum of Contemporary Art (EMST) are criticized. Older platforms, like galleries, mostly suffer and are destructed due to the financial crisis, but what is built anew seems to respond to the needs of the current actors of the Athenian contemporary art scene.

Curator M.F. confirms the urge for people not to stay still, but exploit their opportunities during these times.

“What crisis has changed is that people devote their time and effort into new things, as they may not have other jobs, but, still, much time. That turned into a good change.”

She continues,

“[...] This emergency situation has also made people trying to recover and sustain themselves through culture. And when I use the word ‘sustain,’ I don’t mean financially, but mainly intellectually, mentally. Because the crisis is not only economic, financial, but also humanitarian and existential.”

In regards to how this crisis has affected people, she says “I believe that a crisis like this brings certain kinds of critical thought and judgment in all levels. People are critical.” It seems that this ‘judgmental process’ includes criticism not only of institutional attitudes, but also of mentalities and ways of thinking of the past. In this sense, people seem to engage in a self-reflection process, and reassess actions in correspondence with their values and purposes.

5.5.4 Personal Consequences

However, the state doesn’t make it easy for the Athenian contemporary art scene actors to sustain themselves, as the imposed taxes, the money requested by the social security funds only add to their financial burdens. Curator S.D. claims:

“[...] Who says I do [make ends meet]. I don’t. Actually, I would if I didn’t have to pay all this money to the state. And now they ask for extra taxes, imposing the regulations as from the beginning of the crisis. Can you imagine what this means for me? Now I begin with a debt, as I don’t have the amount of money they ask for. And I will not make it soon.”

As the times are difficult, the interviewees seek for ways to produce their art and sustain themselves. Some of the interviewees suggest that—taking the state out of the discussion—times allow for the minimization of their expenses in order to be able to ‘survive’. K.N. and K.T. discuss that they live in family-owned properties, or rent a space with a very low monthly fee. They claim that if they “had to pay (higher) rent they would not be able to make it.” The founding director of the artist residency in Athens also discussed that the residency started from his idea to re-use an apartment in Kypseli area, in the center of Athens, which belongs to his family and had stayed empty for a long time.

“My family had to pay taxes for it anyway, while it didn’t bring any money to us. It stayed empty. Now I use it as a base for the residency. It doesn’t bring monetary profit, but it covers its expenses.”

Furthermore, it is interesting that the interviewees refer to their dependence on their oikos, while at the same time they struggle to sustain it themselves. Some of them even seem to feel guilty when they cannot do so, and push themselves to their limits. During this crisis, the oikos seem to be both a relief and a burden at the same time, as the interviewees are supported by it, but they also feel the need to support it. Therefore, and as financial sustainability has become more difficult to achieve, artists and creative workers seem to need to undertake multiple jobs to make ends meet. Most of the interviewees referred to how the system forces them to work on more projects at the same time, in order to be able to support the production that would not pay back immediately, but also to sustain themselves. P.B. discusses that due to their need for personal financial sustainability, he manages three or four full-time jobs at the same time. Specifically he says:

“I teach, I work on my projects that each is a full-time job, I work for paid architectural commissions, I am in this chaos of continuous productivity. And I am used to it.”

Curator M.F., discussing about the contemporary art magazine that she co-initiated, says:

“the people that run the magazine,” including herself, “don’t receive money for their work quite yet. All of us need to have other jobs to sustain ourselves. [...] However our goal is that the magazine manages to sustain itself and pay the people that make it happen.”

However, the continuous productivity and the struggle to survive and sustain their families make it more difficult for artists to run a ‘normal life’. The working conditions that other professionals would enjoy are distant to artists in Athens as the experience chaotic timelines and multiple job-holding (Abbing, 2002; Alper & Wassall, 2006). K.N. discusses the chaotic reality that the artists experience in Athens saying that:

“Artists ‘burn their minds’ in this situation. They want to produce in the environment of art and creativity while at the same time they need to survive in our capitalistic economy. Personally doing more jobs allows me to survive.”

This chaotic situation is also enhanced by the need of sustaining networks of people and existing in the social sphere, as mentioned earlier.

However, the curator S.D. discusses that sometimes this may not be a necessity but a choice, as it depends on the character of the artists whether they can handle this kind of life or not. She says:

“I personally even like to work with more projects, people and fields. I work on designing sets for theatrical plays, I do tours in Athens, I am a curator, I work on my own artistic projects, and I also teach at two schools. [...] It is not easy. The difficulty lies in the distraction among many different projects. It is chaotic, but I also like it...sometimes. Of course, now you see that I am more relaxed because I am taking a break from the chaos.”

Her answer implies that she likes doing diverse things related to her practice, but she also gets tired and frustrated sometimes, and she needs break from this situation.

At the same time, other artists may choose other ways of sustaining themselves, responding to their view of realization of art. On the question, how she sees the efforts for sustainability changing among her circle of acquaintances over the last years, S.D. continues referring to the choices one makes according to the values they represent:

“Many artists –friends– do more ‘commercial’ things nowadays. They make things, like scarves, and sell them. They become entrepreneurial. I cannot do this at all; it is not my thing.”

What S.D. describes confirms that the way artists find to realize their art is a choice and may even derive from ones character. In this sense, it seems that artistic production is part of how one chooses to run their lives. The difficulties are, of

course, acknowledged, but it seems that it is part of how they are used to live, confirming the value-based approach that accepts that artistic production is part of a whole system of values (Klamer, 1996; 2004; 2015). This system leads one's life towards the realization of a main purpose (Aristotle).

5.6 Concluding Remarks

As the life and creation process of the artists, curators and other participants in the Athenian contemporary art scene doesn't seem easy it has been intriguing to record their motivations for continuing. The difficulties, the financial constraints, the lack of public support and the shrinking market don't make the Athenian scene attractive in standard economic terms.

Indeed, the findings contradict the standard economic theory that suggests only extrinsic motivations of production, and profit- or utility-maximization purposes. On the contrary, the interviewees confirm that their main motivations are intrinsic (Abbing, 2002; Frey, 2002) stemming from their need to realize art. They don't deny extrinsic motivations, such as making money or receiving recognition, although such motivations seem to be limited. Therefore, it seems that the interviewees confirm the value-based theory of realizing art as a purpose, within conscious and coherent realization of certain actions and certain values.

In the process of realizing their art and managing sustainability, the interviewees confirm they try to balance between their own values and the financial constraints, confirming Menger (2001). At the same time they acknowledge that they would choose values over financial support if they had to, though acknowledging the significant role of the market and of the state to an extent. Of course, the crisis has affected both spheres, which consequently influences the artistic production. The interviewees claim that the market experiences a decline, while the state doesn't seem to be able to neither support them financially, nor provide them with a supportive framework that would allow for support to be sought within other spheres. At the same time social sphere and oikos are also affected by governmental policies to reduce the crisis. The situation confirms a lack of a strategic policy that is much more serious than the lack of money. Specifically, this confirms Frey & Pommerehne

(1982), who discuss the significance of governmental support, not necessarily focusing on financial help. All interviewees suggest that such strategy could compensate the lack of governmental financial support to the arts and culture.

Furthermore, the research observes conflicting purposes in the findings, mainly regarding the realization of their art and the realization of their 'oikos' within the crisis. The interviewees that don't easily make ends meet refer to the guilt they experience, when they don't manage to contribute to their 'oikos' sustainability. Moreover, they refer to their efforts to make their art-related work sustainable. The fact that they try to find new ways of both personal sustainability and creating art at the same time confirms their intrinsic motivations on artistic production. However, it seems that they cannot use art to sustain their 'oikos.' This means these purposes contradict in these times of crisis, which forces interviewees to engage in chaotic realities trying to sustain both. In order to do so the interviewees confirm using cost minimization methods, such as collaborations, re-use of existing facilities, along with multiple job-holding and social network maintenance. They confirm that their rhythm of life and production is chaotic and not sustainable, while some of them can handle or ask for it, and others choose not to follow such a life.

At the same time the crisis has created opportunities, which the creative actors are willing to take in order to be able to produce their work. A change in mentality, the sense of solidarity and modes of reciprocal activities are observed according to most interviewees. Moreover, the contemporary art scene seems to use existing facilities to proceed to the future. However, Schumpeter's 'creative destruction' does not seem to be present. This is due the difference in motivations and 'language' that Schumpeter suggested in comparison with the values that the scene promotes. Most interviewees' responses imply that the motivations and the descriptive language used for artistic production is not the same as the one for production in the market, such as competition and profit seeking. As Schumpeter's creative destruction is suggested as part of the market logic, it contradicts to the Greek contemporary art scene that seems to be experiencing a 'creative re-construction' driven by a value-based logic. This is confirmed by the fact that the crisis guides the scene's choices with the aims of existing and sustaining a cultural capital that is confirmed to be needed.

6 Conclusions, Limitations and Suggestions for Further Research

This chapter includes the conclusions of the study, its limitations and suggestions for potential future research.

6.1 Conclusion

This thesis aims to investigate the role of the contemporary visual arts production in Athens during the severe crisis that the country undergoes for the last six years. To do I aimed to understand the motivations of artists and creative workers of the Athenian scene, and to record the ways they manage to sustain their activities. As changes have been observed regarding the activities and organization of Athenian contemporary visual arts scene during the crisis, this thesis also explored the possibility of ‘creative destruction’ taking place, as described by Schumpeter.

In response to the motivations of creative workers, including artists, curators and a collector of the Athenian scene, the research confirmed the value-based approach. The motivations of the creative workers are mostly intrinsic, relating to realization of certain consciously chosen values. Extrinsic motivations have been confirmed to be existing but secondary. However, due to the severe financial crisis, the extrinsic motivation of sustaining one’s ‘oikos’ has also become priority as a separate value, conflicting with the realization of art in situations of money shortage. Still, the research suggests that creative workers don’t stop engaging with art, but are forced to find ways of sustaining both those purposes. This concludes to a chaotic reality where they both sustain their art and their ‘oikos’.

For doing so, creative workers engage with the market, the government and social networks, while they try to balance their values and the values promoted by each sphere. The research confirms that when it comes to a direct conflict with important values or beliefs, they choose to remain coherent with their practice and values over monetary gains, or collaborations with actors that don’t share the same values. Furthermore, the creative workers seem enhance collaborations, use existing facilities and ideas, and combine them creatively to come up with solutions. During the crisis they seem to even create opportunities that respond to their values. This confirms the theory about creativity and its significance in problematic situations.

This exploration also confirms that there is criticism of the past and re-construction takes place. However, Schumpeter's creative destruction is not confirmed to take place, as the Athenian scene was firstly 'destroyed' by financial constraints. Such 'destruction' is not motivated by profit-seeking behaviors or competition. However, due to the need of individuals to exist as artists and respond differently to a new era, the Athenian contemporary art scene seems to be re-constructed creatively. Individuals use existing means with modesty and try to find ways to respond to the crisis-era critically. In an effort to sustain and develop their cultural capital the scene's actors innovate building new structures of the artistic community exiting the bigger organizations and galleries. Smaller venues, and artists' or students' initiatives shape environment in Athens that has become artists' friendly and is even compared with Berlin in the international press.

This critical re-construction confirms the value-based approach. Therefore, I suggest that the contemporary art scene in Athens is structured and developed according to the value-based approach, considering art as value to strive for. Individuals seem to know what they aim for and their actions correspond to their purposes. At the same time, however, their economic and political environment is structured according to the standard economic perspective, forcing them to accept the financial constraints and the lack of cultural strategy that form burdens and shape a chaotic way of living for them. The research doesn't confirm these aspects resulting to lower artistic production quality, but it suggests that the quality of life of creative workers is affected negatively. The artists seem to accept a situation of not-paid work; multiple job holding to make ends meet, and chaotic time-schedules. And yet, they choose for production over staying still. This seems more dangerous than temporary financial constraints and lower artistic quality and may imply long-term social and structural problems.

The case of the Athenian contemporary art scene indicates the existence of values that are ignored by the standard economic thought. Although one could accept their existence as an anomaly, as standard economists do, this may be dangerous, as confirmed by the research, as it ignores the well-being of the individuals consisting

the economy. And ignoring the well-being of the individuals seems to miss out the essence of the structure of a society.

6.2 Limitations

There are, of course, certain concerns that need to be taken into account for this research. Firstly, the population of the contemporary visual arts field in Athens may not be as representative, although the sample was carefully chosen and diversified. To solve this issue, after the first interviews more participants-interviewees were approached, so as to confirm the initial findings. Another issue derives from the nature of the qualitative method used. With this method, internal and ecological validity may be strong. This is because concepts can be made clear, and further questions may help participants in providing with the answers needed. On the other hand, external validity may be weaker, as the research focuses on a very specific field of contemporary visual arts, and on a specific city of one country.

Therefore the results may not be generalizable to the contemporary art field in general. However, this is not as limiting for the specific research, because it focuses the specific case of the contemporary art scene of Athens during this time of crisis, specifically to confirm—or not—the theory. Another limitation, which appears due to the characteristics of qualitative research, is that the reliability of the research might be weaker, as the human factor plays an important role. However, as the topic demanded for a deeper understanding of individuals' behavior and feelings, the research was done accordingly to explore the inner thoughts and motivations of individuals.

6.3 Suggestions for Further Research

This research explored the case of contemporary visual art scene of Athens where artistic production seems to be driven by intrinsic motivations and realization of art takes place within different modes. As mentioned earlier, however, the results of this exploration are not to be generalized to contemporary art scene in general, as social and political environment, as well as economic circumstances may influence each individual case. Therefore, further research could explore different case studies in

order to understand the extent to which the value-based approach is confirmed in reality, or whether there are aspects of standard economic approach that might explain the artistic process.

Specifically regarding to the case of the Greek contemporary Art scene, further research could explore the role of the Greek government in contemporary art production and investigate creative ways that this sphere could respond to the needs of the scene, while sustaining the actors' freedom and autonomy. Further, research could expand on audience participation as part of the realization of art, and as participating in the conversation of art, sharing values and contributing to the production of cultural capital.

7 References

- Abbing, H. (2002). *Why Artists Are Poor*. Amsterdam University Press
- Amabile, T. (1998). How to kill creativity. *Harvard Business Review*. Retrieved from <https://hbr.org/1998/09/how-to-kill-creativity/ar/1>
- Amabile, T. (1983). *The Social Psychology of Creativity*. Springer-Verlag New York Inc.
- Alevizou, G. Modalities of solidarity in Greece: A civil society at a crossroads. Retrieved from <http://blogs.lse.ac.uk/eurocrisispress/2015/02/23/modalities-of-solidarity-in-greece-a-civil-society-at-the-cross-roads/>
- Alper, N.O., Wassall, G.H (2006). Artists' careers and their labor markets. IN Ginsburgh, V.A., Throsby, D. (2006). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Elsevier. doi: 10.1016/S1574-0676(06)01023-4rch
- Aristotle. *Nicomachean Ethics*.
- Bakhshi, H. & Throsby, D. (2010). Culture of Innovation: An economic analysis of innovation in arts and cultural organizations. NESTA.
- Banks, G. (2015, May 25). Art among the ruins: can a sculpture show in Athens offer Greece new hope?. *The Guardian*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/27/art-among-the-ruins-sculpture-show-athens-greece-new-hope>
- Baumol, W. J. and Bowen, G.W. (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma*. New York: The Twentieth Century Fund.
- Becker, H.S. (1974). Art as collective action. *American Sociological Review*, 39, 6, 767-776.
- Blaug, M. (2001). Where are we now in cultural economics? *Journal of Economic Surveys*, 15 (2), 123-143. doi: 10.1111/1467-6419.00134
- Bryman, A. 2004. *Social Research Methods*. Oxford University Press
- Bryant, W. & Throsby, D. (2006). Creativity and the behavior of artists. IN Ginsburgh, V.A., Throsby, D. (2006). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Elsevier. doi: 10.1016/S1574-0676(06)01023-4
- Cattelan, M., Ben Salah, M. (2015, May 28). Athens calling: Maurizio Cattelan on art and survival in crisis-era Greece. *Vulture*. Retrieved from <http://www.vulture.com/2015/05/poor-but-sexy-art-survival-in-greece-today.html>

- Caves, R. E. (2000). *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Oxford, Brasil Blackwel
- Cowen, T. (2008). Why everything has changed: the recent revolution in cultural economics. *Journal Cultural Economics*, 32, 261–273. doi: 10.1007/s10824-008-9074-y
- Feinstein, H. (1982). Art means values. *Art Education*, 35, 5, pp 13-15. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3192628>
- Frey, B. (2002). Creativity, government and the arts. *De Economist*, 150, 363–376. doi: 10.1023/A:1020128016113
- Frey, B. & Pommerehne, W. (1990). How can the arts be publicly promoted? IN Frey, B. (1990). *Arts and Economics. Analysis and Public Policy*. Springer-Verlag.
- Gerstberger, C., Yaneva, D. (2013). Analysis of EU-27 household final consumption expenditure – Baltic countries and Greece still suffering most from the economic and financial crisis. EUROSTAT. Retrieved from <http://ec.europa.eu/eurostat/documents/3433488/5585636/KS-SF-13-002-EN.PDF/a4a1ed61-bac7-4361-a3f0-4252140e1751?version=1.0>
- Ginsburgh, V. (2012). The economics of arts and culture. Revised version of Ginsburgh, V. (2001) The economics of arts and culture. *International Encyclopedia of the Social and Behavioural Sciences*. Amsterdam Elsevier.
- Grampp, W. (1986). Should the arts support themselves?. *Economic Affairs*, 41 (3) Reprinted in Towse (1997a II): 669–73
- Grampp, W.D. (1989). Rent-seeking in arts policy. *Public Choice*, 60 (2), 113-12. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/30024991> Accessed: 12-08-2014 12:38 UTC
- Katsounaki, M. (2015, April 26). Θραύσματα ενός κόσμου που ξαναχτίζεται. [Fragments of a world that is being rebuilt]. *Kathimerini*. Retrieved from <http://www.kathimerini.gr/812463/opinion/epikairothta/politikh/8raysmata-enos-kosmoy-poy-3anaxtizetai>
- Klamer, A. (1996). *The value of culture: On the relationship between economics and arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Klamer, A. (2002). Accounting for Social and Cultural Values. *De Economist*, 4, 150. doi: 10.1023/A:1020146202001
- Klamer, A. (2015). *Doing The Right Thing*. Manuscript.
- Lewis, J. & Ritchie, J. (2003). *Qualitative Research Practice: A Guide for Social*

- Science Students and Researchers*. Sage Pubn Inc.
- Lyberaki, A. & Tinios, P. (2014). The informal welfare state and the family: Invisible actors in the Greek drama. *Political Studies Review*, 12, 193-208. doi: 10.1111/1478-9302.12049
- Matsaganis, M. (2012). Social policy in hard times: The case of Greece. *Journal of European Social Policy*, 32(3) 406–421. doi: 10.1177/0261018312444417
- Matsaganis, M. & Leventi, Ch. (2014). Poverty and inequality during the Great Recession in Greece. *Political Studies Review*, 12, 209-223. doi: 10.1111/1478-9302.12050
- Menger, P.M. (2001). Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. *Poetics* 28, 241-254. Retrieved from www.elsevier.nl/locate/poetic
- Mitrakos, T. (2014). Inequality, poverty and social welfare in Greece: Distributional effects of austerity. Bank of Greece Printed Works. Retrieved from www.bankofgreece.gr
- Polanyi, K. (1944). *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of our Time*. UK: Beacon Press. Ed. 2001
- Towse, R. (2006). Human capital and artists labour markets. IN Ginsburgh, V.A., Throsby, D. (2006). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Elsevier. doi: 10.1016/S1574-0676(06)01023-4rch
- Thornton, S. (2008). *Seven Days In The Art World*. Granta Books, UK.
- Thornton, S. (2014). *33 Artists In 3 Acts*. Granta Books, UK.
- Throsby, D. (2001). *Economics and Culture*. Cambridge University Press: New York
- Throsby, D. (2001). Defining the artistic workforce: The Australian experience. *Poetics*, 28, 255-271. Retrieved from www.elsevier.nl/locate/poetic
- Throsby, D. (2003). Determining the value of cultural goods: How much (or how little) does contingent valuation tell us? *Journal of Cultural Economics*, 27, 275–285.
- Throsby, D., Zednik, A. (2011). Multiple job-holding and artistic careers: some empirical evidence, *Cultural Trends*, 20 (1), 9-24
<http://dx.doi.org/10.1080/09548963.2011.540809>
- Schaw, G.B. (1903). *Man and Superman*. Penguin, UK: Ed. 2000 (play)
- Schumpeter, P. (1942, Ed. 2003). *Capitalism, Socialism and Democracy*. Routledge: London and New York

- Sykka, Y., Dontas, N., Diamantakou, P., Bouras, D. Sella, O., Voulgari, S., Pournara, M. (2015, April 26). Τα χρόνια που πλήγωσαν τον πολιτισμό. [The years that have wounded culture]. *Kathimerini*. Retrieved from <http://www.kathimerini.gr/812446/gallery/politismos/eikastika/ta-xronia-poy-plhgwsan-ton-politismo>
- UNCTAD (2008). Creative economy Report: The challenge of Assessing the Creative Economy towards Informed Policy-Making. Retrieved from: http://unctad.org/en/Docs/ditc20082cer_en.pdf

8 Appendix

8.1 Interview Guidelines

Personal Information

- What is your profession?
- How are you involved in artistic production? What is your role?
- Where do you work? Are you a freelance, or are you working in an organization?

Organization

- What is the organization about? Could you explain more about its history & vision?
- Why did you choose this organization to work for? / Why did you choose to initiate this organization? What are your financial goals (profit/non-profit)?

Motivation

- Were you an artist/producer/ writer before you started here in any way? What were the signs for you to understand that you wanted to involve in artistic production?
- Why did you decide to become an artist, a writer, a curator? *Money, Fame, Intellect, Knowledge, Craft, Praxis (conscious choice & action)*. What does it offer to you?
- Could you define with one word what your engagement with the arts offers to you?

Information on financing activities

- Do you make a living from your work?
- Do you have a side job? If so, do you have this job for financial reasons? Do you also have it for other reasons? What would these reasons be? Does your side job have any kind of contribution to your artistic production/ engagement?
- How does your organization finance its activities? How did you do it in the past? Did/Do you receive support by the government, by private donors, ticket sales?
- Did/Do you manage to balance costs with income?

The impact of socio-political context – The Crisis

Financing

- How is artistic production supported during the last years in Greece?
- Has crisis changed the ways you seek for financing?
- Besides the traditional ways of financing, market (ticket sales) government (subsidies), private funders (donations), have you found new ways of financing your activities?
- If so, has the crisis pushed you to this direction?
- And, if so, do you still turn to the traditional ways of financing: government, market, private funders? Have you completely rejected certain ways of financing your activities in relation to what you did before the crisis?
- Are you/ your organization still supported by the government, by private funders?
- Are you / your organization aiming to ‘compete’ in the market?
- How do you do that?

Producing

- What are the difficulties you face in your profession due to the crisis? What is the impact of the crisis on the artistic production?
- Are they mainly financial? Are there other types? Could you explain more?
- Has the crisis pushed you in new art forms?
- Do you use the same media as you did before the crisis? Have you rejected some?
- Have you invented new ways of working?
- Do you combine forms that you used in the past and new forms?

Form & Content

- Do you see a new direction in contemporary visual arts production in Greece, in terms of forms, or media used?
- Do you see a new direction in contemporary visual arts production in Greece, in terms of content?
- If so, does the new co-exist with the old, or does it completely take over?

Methods of Production

- Has the crisis changed the way you produce art, exhibitions, books etc?

e.g. collaborative production- more organizations involved, individual production, collaborations between institutions, innovative means of production?

If so, does the old way co-exist with the new? Does it completely take over?

- What is the role of organizations and individuals from abroad? What is the impact of collaborations?
- What is the role of Entrepreneurship? Are there new ideas to engage audience? Are there new ideas for sustainability in times of crisis?
- Do artists/ curators etc. think more like entrepreneurs? Has the way of thinking changed? Progressed?

New-born organizations

- What is the case of EMST and Benaki Museum? (Refer to the story of the director of EMST, that she got fired. Who took her place? What happened there?)
- Have the traditional/ government related contemporary art organizations lost their 'glam'? Do new, smaller organizations take over?
- Are there organizations that have shut down? What takes their place? What is the 'new' that newly born organizations bring? (e.g. Kunsthalle Athena: what was in its place? What was the new thing that the organization aimed to bring?)

Urban/ Amenities/ Contemporary Visual Arts Entrepreneurship

- Due to the crisis many galleries, stores etc. close. Do artistic or cultural organizations take over? What is the role of entrepreneurship?
- Are new-born organizations become more entrepreneurial?
- What happens with new venues? What are the trends? Could you give me examples?
- Are there new connections between the arts and the world (name, the audience?) New ways to approach, new language?
- Are there new connections between the arts and the city? Old venues, re-used?
- Do you notice a recycling attitude? Use the old to make something new? In what ways? (amenities, production methods, financing?)
- Do you notice an 'occupation' attitude? Is EMPROS theater the only example?

8.2 Transcriptions

1. Marina Fokidis Interview

Marina Fokidis Short Bio

ΜΛ: Κατ'αρχάς θα καταγράψω τη συνομιλία μας, αν δεν υπάρχει πρόβλημα, και όταν τελειώσει η πτυχιακή θα σου τη στείλω να τη δείς.

ΜΦ: Ναι, ας καταγράφεται, κανένα πρόβλημα.

ΜΛ: Να κάνω μία μικρή εισαγωγή. Εγώ, όπως σας είχα γράψει, δουλεύω στη Witte de With Center for Contemporary Art στο Rotterdam και ταυτόχρονα τελειώνω το μεταπτυχιακό μου, είμαι στην πτυχιακή. Η πτυχιακή γίνεται στον τομέα των cultural economics, που είναι και το θέμα του μεταπτυχιακού που κάνω στο Erasmus University του Rotterdam. Η πτυχιακή συγκεκριμένα έχει να κάνει με την καλλιτεχνική παραγωγή, ίσως και πολιτιστική παραγωγή, και πως αυτή εξελίσσεται τα τελευταία χρόνια. Δηλαδή ξεκινάω με τη καταγραφή αυτής της παραγωγής, και ασχολούμαι με το οικονομικό κομμάτι, με το financing etc., και με το πως έχουν αλλάξει κάποια δεδομένα, αν έχουν αλλάξει, τα τελευταία χρόνια με την κρίση, ή και λόγω άλλων παραγόντων. Οπότε ας ξεκινήσουμε με προσωπικές δικές σου πληροφορίες, ώστε να μπορέσω να τις καταγράψω για τη συνέντευξη. Ποιος είναι ο δικός σου ρόλος, το δικό σου επάγγελμα συγκεκριμένα? Που δουλεύεις, και τι ακριβώς κάνεις εκεί?

ΜΦ: Λοιπόν, εγώ είμαι επιμελήτρια εκθέσεων τέχνης, και έχω υπάρξει και κριτικός τέχνης, είχα δηλαδή πολλές στήλες σε περιοδικά. Ιδρύσαμε ένα ίδρυμα που λέγεται Kunsthalle Athina το 2010, που είναι ένα μη κερδοσκοπικό ίδρυμα σύγχρονης τέχνης, και ένα περιοδικό τέχνης, ένα χρόνο μετά, που λέγεται *South As A State Of Mind* και είναι ένα project της Kunsthalle Athina.

Μπορώ να σου στείλω κι ένα βιογραφικό, έχω επημεληθεί πολλές εκθέσεις σαν freelancer curator, έχω επημεληθεί το περίπτερο της Ελλάδας στη Biennale di Venezia (to 2005?), εκθέσεις στη Biennale της Θεσσαλονίκης, και άλλες πολλές εκθέσεις, και τώρα δουλεύω σαν Head of the artistic office (επικεφαλής του

καλλιτεχνικού γραφείου) στην Αθήνα για τη dOCUMENTA14 που θα μοιραστεί ανάμεσα σε Αθήνα και Kassel (2017).

ML: Ωραία. Εστιάζοντας στην Kunsthalle Athina και στο SOUTH magazine σαν οργανισμούς, είναι μη κερδοσκοπικοί οργανισμοί, ξεκίνησαν εν μέσω κρίσης ουσιαστικά. Παίρνετε επιχορηγήσεις για αυτά τα projects, πως στηρίζονται οικονομικά οι οργανισμοί αυτοί?

MΦ: Λοιπόν, δεν παίρνουμε επιχορηγήσεις, και αυτό ήταν μία θέση για δύο λόγους. Κατ'αρχήν γιατί ξεκινήσαμε εν μέσω κρίσης, και θεωρήσαμε ότι το να παίρνουμε επιχορηγήσεις εν μέσω της κρίσης μπορεί να είναι μία κατάσταση αρκετά προβληματική για τον πολιτισμό. Δεν λέω φυσικά ότι πρέπει να σταματήσει ο πολιτισμός, αλλά από την άλλη για το να ξεκινήσει και κάτι ακόμα εν μέσω της κρίσης, κάποιος μπορεί τελικά να αναρωτηθεί γιατί. Αυτό που κάναμε ήταν ότι ξεκινήσαμε την Kunsthalle με κάποιες ιδιωτικές περισσότερο επιχορηγήσεις από φίλους, δηλαδή δωρεές, και καθόλου από το κράτος, εφόσον θεωρήσαμε ότι το κράτος θα μπορούσε να δώσει πολύ λίγα, και θεωρήσαμε ότι είναι πιο ακριβή η ελευθερία μας. Προτιμήσαμε να μείνουμε ανεξάρτητοι, να μην έχουμε να πληρούμε κανένα λόγο επιχορηγησης.

Και νομίζω ότι αυτό τελικά μας βοήθησε πολύ. Κατα καιρούς πήραμε χρήματα από διάφορα ιδρύματα, όπως το Φεστιβάλ Αθηνών, η [...] στη Σουηδία, τα οποία ήταν χρήματα για συγκεκριμένες εκθέσεις, και αφού κάναμε το πρόγραμμά μας.

Όσον αφορά το SOUTH, το πρώτο τεύχος βγήκε με τη βοήθεια ενός εκδοτικού οίκου που λέγεται 210 και εκδίδει και το free press περιοδικό *Lifo*. Απο εκεί και πέρα το SOUTH σχεδόν στηρίζεται, επίσης, από κάποιες λίγες ιδιωτικές δωρεές από φίλους του περιοδικού, αλλά κυρίως από τις διαφημίσεις. Είναι, δηλαδή, εντελώς ανεξαρτητο, βέβαια, δεν κανένας από την ομάδα δεν πληρώνεται για αυτά που κάνει και όλοι πρέπει να έχουμε και άλλες δουλειές. Η ιδέα φυσικά είναι σιγά σιγά να το SOUTH, που έχει μεγαλύτερο potential αφού διπλασιάζουμε τα χρήματα από τις διαφημίσεις όσο γινόμαστε πιο γνωστοί, και θέλουμε να είμαστε self-sufficient.

Με την Kunsthalle, τώρα που έχουμε μαζέψει αρκετό κόσμο, έχουμε δηλαδή μεγάλη προσελευσιμότητα, 35.000 άτομα μέσα σε 3 χρόνια, που είναι αρκετά μεγάλο νούμερο για την Ελλάδα, θα ζητήσουμε και κάποια επιχορήγηση και ιδρύουμε ένα σύλλογο φίλων – χορηγών (sponsors).

Το κράτος γενικά, νομίζω σε αυτή τη φάση είναι εντάξει για κάποιες ξεχωριστές επιχορηγήσεις. Αλλά επειδή δεν υπάρχει κάποιος βασικός θεσμός δεν είναι ακόμα έτοιμη η Kunsthalle, αλλά ούτε και το κράτος, παρόλο που μας γνωρίζουν καλά, να χρηματοδοτηθεί εξ' ολοκλήρου. Ούτε υπάρχει κιόλας αυτή η προοπτική.

ΜΛ: Υπάρχει κάποια ελάφρυνση από το κράτος? Δεν ξέρω τι γίνεται με τη φορολόγηση των μη κερδοσκοπικών ιδρυμάτων. Ή αν κάποιος θέλει να σας στηρίξει.

ΜΦ: Όχι, τα μη κερδοσκοπικά ιδρύματα δεν βγάζουν χρήματα. Το περιοδικό δεν είναι μη κερδοσκοπικό ίδρυμα, είναι άλλο το status. Τα μη κερδοσκοπικά ιδρύματα δεν βγάζουν χρήματα, δεν έχουν κέρδος; δεν είναι θέμα ελάφρυνσης με τη φορολόγηση αφού δεν έχουν κέρδος. Αν είχαμε θα φορολογούμαστε, αλλά δεν έχουμε κανένα κέρδος.

Αυτοί που μας στηρίζουν τώρα, υπάρχει μία ελάφρυνση στη φορολογία τους, αλλά υπάρχει και ένα ποσοστό φορολόγησης για εκείνους που χρηματοδοτούν έναν οργανισμό, σαν να είναι τεκμήριο. Και πάλι, επειδή δεν τα ξέρω πολύ καλά, δεν είμαι ίσως η κατάλληλη να απαντήσω σε αυτό. Καλύτερα να μιλήσεις επ' αυτού με κάποιον που ασχολείται με τις χορηγίες.

ΜΛ: Εντάξει. Δεν υπάρχει κέρδος, αλλά φαντάζομαι εσύ, μέσα από τα διάφορα projects που ασχολείσαι, είσαι σε μία σταθερή οικονομική κατάσταση. Δηλαδή δεν μπαίνεις μέσα τουλάχιστον. Δεν βάζεις εσύ δικά σου προσωπικά χρήματα.

ΜΦ: Έχω βάλει πολλές φορές προσωπικά χρήματα στην Kunsthalle. Όχι γιατί τα έχω, αλλά γιατί δουλεύω πολύ για αυτά. Κάνω άλλες δέκα δουλειές. Φυσικά αυτό είναι κάπως πιο προσωπική πληροφορία.

ΜΛ: Άρα το κίνητρο σίγουρα δεν είναι τα χρήματα?

ΜΦ: Όχι το κίνητρο δεν είναι καθόλου τα χρήματα, είναι το αντίθετο. Δηλαδή, αν κάποιος πάει να κάνει έναν τέτοιου είδους οργανισμό για να βγάλει χρήματα, κάπως πολύ κακή επένδυση πάει να κανει. Το κίνητρο είναι ένα κίνητρο όπως έχουν και οι

καλλιτέχνες. Θεωρώ και τη δουλειά του επιμελητή αρκετά καλλιτεχνική, που δεν μπορείς να κάνεις αλλιώς. Είναι αναγκαιότητα, έτσι ξέρω να αναπνέω.

Κι επίσης θεωρώ ότι στην Ελλάδα χρειαζόταν πάρα πολύ ένας τέτοιος ευέλικτος οργανισμός (σαν την Kunsthalle Athina) που να μαζεύει πάρα πολύ κόσμο - να σπασει την αντίληψη ότι η τέχνη είναι κάτι ελιτιστικό, επειδή στην Ελλάδα είχε δειχθεί αρκετά μέσα από galleries και συλλογές. Τώρα, με κάποιον τρόπο, έχουν ξεκινήσει οι πιο εναλλακτικοί χώροι, οπότε δεν είχαμε ενός τέτοιου τύπου ίδρυμα -, να μπούμε σε μία ανοιχτή συνομιλία με ιδρύματα από το εξωτερικό και στην Ελλάδα, στο εξωτερικό κυρίως. Επίσης, επειδή ο οργανισμός έγινε και εν μέσω κρίσης θεωρήσαμε ότι το χειρότερο που έχει να κάνει κανείς στην κρίση είναι να σταματήσει να κάνει πράγματα.

Εφόσον δεν υπήρχαν δουλειές, το να ξεκινήσεις κάτι άλλο, που μπορεί να έχεις χρόνο για να το κάνεις λίγο περισσότερο, είναι ό,τι καλύτερο μπορούμε να κάνουμε. Επίσης μέσα σε κρίση είναι πολύ σημαντικό οι άνθρωποι να βρίσκονται σε διαφορετικά σημεία. Δεν πρόκειται ποτέ να βγάλουμε χρήματα από αυτή τη δουλειά, αλλά ο στόχος μας είναι να γίνει ένα κανονικό ίδρυμα, το οποίο να μπορεί να αυτοσυντηρείται, να κρατάει μέσα στο χρόνο και να πληρώνει και τους υπαλλήλους που το τρέχουν.

ΜΛ: Πώς έχεις δει να αλλάζει η κρίση την κατάσταση. Δηλαδή τώρα μου είπες ότι ήταν κάτι που ίσως έλειπε.

ΜΦ: Δεν έλειπε λόγω κρίσης. Έλειπε επειδή η Ελλάδα δεν έχει στρατηγική πολιτική για τη σύγχρονη τέχνη, και δεν υπήρχαν τέτοιου είδους χρηματοδοτήσεις και τέτοιου είδους προσπάθειες. Υπάρχει το μουσείο (EMST), αλλά το μουσείο δεν προχωράει ιδιαίτερα μέχρι τώρα.

Τώρα, τι έχω δει με την κρίση. Έχω δει ότι η κρίση έχει βοηθήσει τον πολιτισμό.

Κατ'αρχήν σε τέτοιες καταστάσεις ευαισθητοποιούνται πάρα πολύ οι καλλιτέχνες και όλοι οι δημιουργικοί άνθρωποι, γιατί η δυσκολία φέρνει πάντα μία τέτοιου τύπου δημιουργικότητα.

Δεύτερον, κατάλαβαν οι άνθρωποι ότι δεν πρόκειται να βρουν τα χρήματα για να ξεκινήσουν κάτι, όσο και να περιμένουν. Και η Biennale Αθηνών έτσι ξεκίνησε, και διάφορα άλλα πράγματα. Οπότε η ιδέα ήταν πως να μπορέσουν να εκφραστούν οι

καλλιτεχνες στην Ελλάδα αλλά και σε παγκόσμιο επίπεδο. Και μέσα από αυτό βλέπουμε πολλούς καλλιτέχνες να κάνουν τα studio τους εκθεσιακούς χώρους.

Επίσης πιστεύω ότι με κάποιο τρόπο η dOCUMENTA ήρθε στην Ελλάδα εξαιτίας της κρίσης. Αν διαβάσει κανείς και την πρόταση του Adam Szymczyk, του καλλιτεχνικού διευθυντή, αυτό που λέει είναι ότι η dOCUMENTA πρέπει να επανατοποθετηθεί σε μία κατάσταση επείγουσας ανάγκης. Αυτή η επείγουσα ανάγκη έχει κάνει τον κόσμο να κάνει προσπαθεί μέσω του πολιτισμού να συντηρηθεί, όχι οικονομικά, αλλά κυρίως πνευματικά. Διότι δεν είναι μόνο οικονομική η κρίση, αλλά και ανθρωπιστική, και υπαρξιακή. Ας πούμε για πρώτη φορά τώρα το Φεβρουάριο θα ανοίξει το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, που τόσο καιρό δεν γινόταν να ανοίξει. Δηλαδή θεωρώ ότι μία κρίση (crisis) τέτοιου τύπου φέρνει διάφορες κρίσεις σε άλλα επίπεδα, οι οποίες όμως είναι κρίσεις με την έννοια της κριτικής (judgement). Δηλαδή οι άνθρωποι κρίνουν επίσης.

ΜΑ: Μάλιστα. Έχεις παρατηρήσει να αλλάζει ο τρόπος που δρουν οι καλλιτέχνες. Παράδειγμα, κάποιοι συσπειρώνονται σε μικρές ομάδες, ανοίγουν το δικό τους χώρο και εκεί δουλεύουν και εκθέτουν και τη δουλειά τους. Υπάρχουν αλλαγές στις φόρμες ή στον τρόπο με τον οποίο δουλεύουν οι καλλιτέχνες, ή στις φόρμες με τις οποίες εκφράζονται? Έχεις παρατηρήσει κάτι τέτοιο?

ΜΦ: Νομίζω πως όχι. Δεν είναι οι φόρμες αυτό που αλλάζει. Αυτό που θα περίμενε κανείς, για παράδειγμα, να δει πολιτικά έργα κλπ, δεν ισχύει, γιατί αυτά που βλέπει κανείς δεν είναι καν ενδιαφέροντα, όταν είναι πολιτικά σε αυτό το επίπεδο. Είναι λίγο σαν εικονογραφήσεις. Θεωρώ ότι οι καλλιτέχνες στην Ελλάδα είναι πάρα πολύ εμπλεγμένοι, για να μπορέσουν να εκφράσουν άμεσα την κρίση. Αλλά βλέπουμε πολλά έργα που είναι, αυτό που θα λέγαμε, sober, σκοτεινά. Επίσης βλέπουμε πολλούς καλλιτέχνες να ανοίγουν εκθεσιακούς χώρους, να βρίσκονται με άλλους καλλιτέχνες και να μην περιμένουν από τους θεσμούς να δείξουν τη δουλειά τους. Και, ίσως, βλέπουμε και κάποια άνθιση της performance art. Αυτό, νομίζω, ξεκινάει κυρίως από το κοινό, γιατί οι άνθρωποι δεν μπορούν να εστιασουν πολύ σε μια πιο στατική τέχνη πάνω στην κρίση, αλλά έχουν ανάγκη να βρίσκονται κοντά την τέχνη. Επομένως κάπως συσπειρώνονται περισσότερο γύρω από έργα, που είναι σαν την performance art, που είναι πολύ πιο κατηγορηματικά, χειρονομιακά και το νόημα σχεδόν περνάει αμέσως. Είναι μία πολύ πιο δυνατή αίσθηση ας πουμε.

ΜΛ: Κι όσον αφορά την οικονομική στήριξη, ή το sustainability τους? Έχεις δει αλλαγες, ή ακούς πράγματα να γινονται? Εχουν αλλάξει οι standard τρόποι υπόστηριξης οικονομικής, ή συνεχίζει μία κατασταση που προυπήρχε έτσι κι αλλιώς?

ΜΦ: Λοιπόν, συνεχίζει μία κατασταση που προυπήρχε έτσι κι αλλιώς, διότι δεν υπήρχε ποτέ σοβαρή χρηματοδότηση της σύγχρονης τέχνης στην Ελλάδα, πέρα από την εκπροσώπηση στη Biennale di Venezia και ίσως λίγο το Μουσείο. Οπότε πολλοί από εμάς, ήμαστε συνηθισμένοι και σχεδόν προπονημένοι γι αυτήν την κρίση, γιατί δουλεύαμε με αυτόν τον τρόπο. Τώρα, αυτό που πιστεύω είναι ότι φυσικά έχει κοπεί εντελώς οποιαδήποτε επιχορήγηση, που μπορεί παλια να έπαιρναν οι άνθρωποι από τα ΕΣΠΑ (Ευρωπαϊκά προγράμματα) ή από διάφορες άλλες πηγές, αφού δεν υπάρχουν χρήματα, η χώρα βρίσκεται σε πολύ άσχημη οικονομική κατάσταση. Αυτό που επίσης βλέπω είναι ότι στον κόσμο της τέχνης επενδύουν οι άνθρωποι με προσωπική δουλειά και ότι λίγα χρήματα έχουν προκειμένου να δημιουργήσουν. Το εκθεσιακό πρόγραμμα της Ελλάδος το συντηρούν περισσότερο οι εναλλακτικοί οργανισμοί παρά τα θεσμικά μουσεία για τη σύγχρονη τέχνη.

Επίσης έχουν γεννηθεί και νεοί οργανισμοί. Τώρα, εν μέσω κρίση έγινε ένας νέος χρηματοδοτικός οργανισμός που λέγεται NEON, και ξεκίνησε από τον Δημήτρη Δασκαλόπουλο, ο οποίος επέλεξε με αυτόν τον τρόπο να υποστηρίξει την Ελλάδα, δίνοντας μικρότερες ή μεγαλύτερες επιχορηγήσεις προς διαφορα καλλιτεχνικά πονήματα.

ΜΛ: Θα ήθελα να ρωτήσω περισσότερα για το EMST.

ΜΦ: Δεν είμαι η κατάλληλη νομίζω να σου δώσω σχετικές πληροφορίες. Το μόνο που ξέρω είναι ότι θα ανοίξει για πρώτη φορά το Φεβρουάριο, και μετά για πρώτη φορά θα γίνει ένα παγκόσμιο κάλεσμα, διαγωνισμός με αιτήσεις, για να βρεθεί ο καινούργιος καλλιτεχνικός διευθυντής του.

ΜΛ: Ωραία. Μία ερώτηση τώρα σχετικά με τη χρήση του αστικού περιβάλλοντος. Κατ'αρχάς, όσον αφορά το κτίριο της Kunsthalle, πριν να στεγάσει τον οργανισμό τι φιλοξενούσε?

ΜΦ: Κατ'αρχάς, το κτίριο που στεγάζεται η Kunsthalle ανήκει σε έναν οργανισμό που λέγεται ΚΜ και είναι real estate agency. Αυτά τα κτίρια έχουν αγοραστεί με την ελπίδα να αναπλαστούν, κάτι που βέβαια είναι δύσκολο κάτω από τις υπάρχουσες συνθήκες. Πολύ πιο πριν το κτίριο ήταν σχολείο, έχει υπάρξει σπίτι, βιοτεχνία πουκαμίσων για την Κουρές, πολιτικό γραφείο ενός παράξενου οργανισμού. Αυτά είναι αυτά που ξέρω.

Εμάς μας έχει δοθεί από την ΚΜ. Βέβαια το κτίριο είναι σχεδόν ερείπιο, αλλά αποφασίσαμε να το κρατήσουμε σε αυτή τη μορφή και να ονομάσουμε αυτή την περίοδο της Kunsthalle Athina 'sitting period,' δηλαδή την περίοδο που σπέρνει την ιδέα, και να μείνουμε σε ένα τέτοιο κτίριο που ούτως ή άλλως ανοίγει μόνο το καλοκαίρι, δηλαδή μπορούμε να κάνουμε μόνο δύο εκθέσεις το χρόνο.

Βέβαια δόθηκε ένας πολύ ιδιαίτερος χαρακτήρας μέσα από αυτό, γιατί αυτό το κτίριο δεν είχε δεν είχε φτιαχτεί σχεδόν ποτέ, και με αυτόν τον τρόπο αποτέλεσε μία καταστροφική σεναριογράφηση της κρίσης. Είναι από μόνο του δηλαδή το κτίριο πολύ φορτισμένο. Και όλα αυτά λειτούργησαν σωστά μαζί με το concept μας. Και είναι και σε μία πολύ υποβαθμισμένη περιοχή, το Μεταξουργείο, για την οποία επίσης δεν υπήρχε μία ανάταση. Ήταν ένα ίδρυμα που ξεκίνησε μέσα στην κρίση και στιγματοδοτηθηκε έτσι. Τα έξοδα του κτιρίου πληρώνονται επίσης από αυτήν την εταιρία. Δεν είναι ακριβώς δωρεά, είναι μία αμφίδρομη σχέση διότι πολλές φορές, σε πολλά τέτοια project η τέχνη βοηθάει με την έννοια ότι πάει πρώτη σε συγκεκριμένες περιοχές. Είναι αυτό που λέμε gentrification αλλά πολλές φορές το gentrification δεν είναι και κάτι κακό. Στην προκειμένη περίπτωση δεν διώχνονται άνθρωποι φτωχοί, δεν θα γινόταν κάτι τέτοιο. Αλλά προσπάθησε να δημιουργήσει μία πρότυπη γειτονιά η οποία θα μπορούσε να δημιουργηθεί για τους πιο σύγχρονους ας πούμε πολίτες, καλλιτέχνες κλπ. Βέβαια, τώρα λόγω της κρίσης ο στόχος δεν επετεύχθει.

Το επόμενο μας βήμα, βέβαια, επειδή έχουμε προβλήματα με αυτό το ερειπωμένο κτίριο, όσο κι αν έχει πολύ ωραία σκηνική παρουσία, είναι να ζητήσουμε από το Δήμο Αθηναίων ένα κτίριο.

ΜΛ: Έχεις δει κάποια αλλαγή στον τρόπο που οι καλλιτέχνες, οι επιμελητές, όλοι οι εμπλεκόμενοι με την καλλιτεχνική παραγωγή, με την πολιτιστική παραγωγή, αντιμετωπίζουν πλέον το χώρο? Κυρίως το δημόσιο χώρο. Και η Kunsthalle πως τον αντιμετωπίζει? Δρα συγκεκριμένα στο δικό της χώρο?

ΜΦ: Ναι, δρα συγκεκριμένα στο χώρο που έχει. Απλώς ο χώρος που έχει είναι σχεδόν δημόσιος, με την έννοια ότι είναι ένα πολύ προσβάσιμο κτίριο, σχεδόν ερημωμένο, με έναν πολύ μεγάλο ανοιχτό χώρο πίσω, στον οποίο είχαμε ένα πρόγραμμα από performances, lectures, seminars, θεατρικές παραστασεις κλπ. κάθε χρόνο.

Υπάρχει μία τάση, πάντα οι οργανισμοί θέλουν να δρουν στο δημόσιο χώρο, αλλά αυτό υπήρχε ανέκαθεν. Ναι, αν παλιά υπήρχαν πιο πολλά μεγάλα γλυπτά που γινονταν μνημεία, τώρα γίνονται πιο εφήμερες δράσεις στο δημόσιο χώρο.

Τελευταία για παραδειγμα, το Νεον έδειξε μέσα στη Ρωμαϊκή αγορά (νομίζω), ένα έργο performance art της Tino Seghal, μέσα σε έναν αρχαιολογικό χώρο.

Δεν νομίζω ότι η κρίση έχει ωθήσει σε κάτι τέτοιο για το δημόσιο χώρο. Αυτό που έχει γίνει είναι ότι έχουν ερημωθεί πολλά κτίρια και με αυτή την έννοια μπορεί κάποιος νέοι επιμελητές ή νέοι καλλιτέχνες πολύ πιο εύκολα να νοικιάσουν ένα χώρο και να τον κάνουν εκθεσιακό, studio ή κάτι τέτοιο. Και γι' αυτό το λόγο έρχονται και οι ξένοι καλλιτεχνες και επιμελητές και μετακομίζουν στην Ελλάδα. Βέβαια σε αυτό βοήθησε πολύ και η ανακοίνωση της dOCUMENTA. Και κάνουν το δικό τους ίδρυμα εδώ.

ΜΛ: Υπάρχουν συνεργασίες? Η Kunsthalle συνεργάζεται με ξένους και Έλληνες σε όλα τα επίπεδα? Γιατί πριν ανεφηρες και κάποιες ιδιωτικές βοήθειες.

ΜΦ: Ναι και από το εξωτερικό. Μπορεί πρεσβείες, μπορεί από το εξωτερικό, ναι, βέβαια.

ΜΛ: Αυτό το ξεκινήσατε εξ'αρχής?

ΜΦ: Ναι, φυσικά το ξεκινήσαμε εξ'αρχής. Δεν θεωρώ ότι κανένας οργανισμός πρέπει να ασχολείται μόνο με Έλληνες ή μόνο με ξένους. Απλώς στις τελευταίες εκθέσεις, που τα πράγματα γίνονται όλο και χειρότερα μέσα στην κρίση, ρίξαμε μία μεγαλύτερη βαρύτητα στην Ελληνική σκηνή της τέχνης.

ΜΛ: Για να ολοκληρώσουμε, που θα μου πρότεινες να περπατήσω στην Αθήνα? Είτε διαδρομή είτε κάποιο συγκεκριμένο πρόγραμμα, μνημείο κλπ που αξίζει να δω, ή κάτι πολύ χαρακτηριστικό που εσύ θεωρείς ότι στη σύγχρονη αθηναϊκή σκηνή είναι

σημαντικό να δω, στα πλαίσια όσων συζητάμε και της όποιας αλλαγής μπορεί να συμβαίνει?

ΜΦ: [Γενικά θα μπορούσα πάντα να σου πω την Ακρόπολη.] Σε σχέση με αυτά που συζητάμε, νομίζω ότι αξίζει κανείς να κάνει μία βόλτα στο Σύνταγμα, και γύρω γύρω μετά τις 6-7 το απόγευμα και κυρίως σε κλειστές στοές, ή σε κάποιο πάρκο σαν το Φιλοπάππου, για να δει τη μεγαλύτερη αλλαγή που συμβαίνει αυτή τη στιγμή, ότι έχουν αυξηθεί σχεδόν πάνω από 50% οι άστεγοι, ενώ μπορεί κανείς να καταλάβει ότι μέχρι πέρυσι αυτοί οι άνθρωποι μπορεί να είχαν στέγη. Αν υπάρχει κάτι στο δημόσιο χώρο, που είναι πολύ έντονο αυτή τη στιγμή στην Αθήνα και κυρίως στο κέντρο είναι αυτό.

ΜΛ: Ωραία. Ευχαριστώ πάρα πολύ για το χρόνο σου.

ΜΦ: Καλή επιτυχία!

2. Interview – Dakis Ioannou, DESTE Foundation founder

ΜΛ: Σας γνωρίσα μέσα από την έρευνα μου σαν ιδρυτή και director του ΔΕΣΤΕ foundation.

Δ.Ι.: Ιδρυτής. Director δεν έχει το DESTE Foundation, δεν έχει formal structure το ινστιτούτο.

ΜΛ: Ασχολείστε εσείς με τον οργανισμό?

Δ.Ι.: 100%. Μόνο με τον οργανισμό.

ΜΛ: Ποιος είναι ο ρόλος σας στον οργανισμό?

Δ.Ι.: Βασικά εγώ παίρνω τις αποφάσεις, I am running it.

ΜΛ: Μπορείτε να μου μιλήσετε λίγο για τον οργανισμό, πότε ξεκίνησε, ποιο ήταν το vision σας με αυτό τον οργανισμό?

Δ.Ι: Το ΔΕΣΤΕ ξεκίνησε το 1982-1983, πριν καν υπάρξει η συλλογή. Ο στόχος του ήταν να υπάρχει μία ανάμειξη στο διάλογο για τη σύγχρονη τέχνη, σε σχέση με τη σημερινή μας ζωή, όχι απλώς μια ακαδημαϊκή συζήτηση. Θέλαμε να είμαστε μέσα στο γίνεσθαι της τέχνης. Αυτός ήταν ο σκοπός του ιδρύματος, να συμμετέχει σε αυτόν το διάλογο, βάζοντας την τέχνη στα πλαίσια της ζωής μας, στα πάντα, από design μέχρι θέατρο, μόδα, οτιδήποτε. Και υπήρχε ένα αρκετά πλατύς στόχος του ιδρύματος, παρόλο που ο κύριος άξονας ήταν πάντα τα εικαστικά. Πέρασε μία διαδρομή με την Έφη Στρούδα, κλπ, προτού υπάρξει συλλογή, που κάναμε τις εκθέσεις στη Γενεύη, στην Κύπρο και στην Αθήνα. Μετά πέρασε μία άλλη φάση κατά το 1988, όταν ξεκίνησε πια η συλλογή και κάναμε την πρώτη έκθεση συλλογής, μέχρι και το 1995 που κάναμε τη μεγάλη έκθεση στη σχολή Καλών Τεχνών, που ήταν ένα statement της τέχνης των τελευταίων δέκα ετών, κατά κάποιον τρόπο, στο context που με ενδιαφέρει εμένα, της συλλογής. Φυσικά υπήρχαν και άλλα πράγματα που συνέβαιναν τότε, δεν υπάρχει αμφιβολία, αλλά εμείς δείξαμε αυτά που μας απασχολούσε. Μετά μπήκαμε σε ένα τρίτο στάδιο, που ήταν πιο institutionalized. Αποκτήσαμε το δικό μας χώρο, στο Νεο Ψυχικό, με την Κατερίνα Γρέγου τότε, οπότε και είχαμε πρόγραμμα κανονικό, δουλεύαμε κανονικά σαν ίδρυμα κλπ. Και τότε ξεκινήσαμε και το βραβείο ΔΕΣΤΕ, και μετά φτάσαμε στην νέα εποχή του ΔΕΣΤΕ, που σηματοδοτήθηκε με την έκθεση Τότε το ίδρυμα γίνεται deinstitutionalized, σταματάμε να έχουμε δομή, επιμελητές κλπ, και ξεκινάω να δουλεύω πια σαν freelance, με την παρέα, τους φίλους μου, το network που έχω φτιάξει. Αυτό ξεκίνησε μετά το 2001-2002.

ΜΛ: Αυτή ήταν δική σας προσωπική επιλογή, υπήρχε κάποιος λόγος συγκεκριμένος?

Δ.Ι: Ναι όλες οι επιλογές δικές μου είναι. Ο λόγος ήταν ένας. Αισθάνθηκα ότι το institutionalization σε περιορίζει. Το να αναγκάζεσαι να έχεις ένα πρόγραμμα με τη μία έκθεση μετά την άλλη, αναγκαστικά θα κάνεις πράγματα που θα σου αρέσουν λιγότερο, ή μπορεί να μη σε πολυενδιαφέρουν, αλλά τα κάνεις επειδή κάτι πρέπει να κάνεις. Έτσι αποφάσισα ότι δεν έχω καμία διάθεση να ασχολούμαι με πράγματα τα οποία δεν με ενδιαφέρουν πολύ.

Γι αυτό, όταν έχουμε κάποια ιδέα που αξίζει, με κάτι ενδιαφέρον, τότε κάνουμε έκθεση. Όπως δεν έχουμε τώρα.

Ο τρόπος που δουλεύουμε είναι με ένα αρκετά ευρύ κύκλο ανθρώπων που έχουν δημιουργηθεί όλα αυτά τα χρόνια, γιατί ένας από τα κύρια ενδιαφέροντά μου είναι να γνωρίζω και να έχω σχέση με αυτούς τους ανθρώπους που έχω έργα τους στην συλλογή μου και κάπως συνδέομαι. Κι έχω ένα αρκετά ευρύ κύκλο και είμαι αρκετά στενά συνδεδεμένος με αυτούς τους καλλιτέχνες. Και αξιοποιώ αυτές τις σχέσεις, αυτο το web σχέσεων, κι έχω διάφορες εκθέσεις με οποιονδήποτε τρόπο. Φέτος η μεγάλη μας έκθεση θα είναι μία έκθεση που κάνει curate ο Ροβερτο Quorque, ο καλλιτέχνης κανει και την επιμέλεια, όχι με έργα δικά του, αλλά μια θεματική έκθεση. Περυσι είχαμε το fashion.

ΜΛ: Παρατηρώ ότι είναι κάτι πολύ προσωπικό για εσάς.

Δ.Ι: Και δεν υπάρχει pretention ότι δεν είναι.

ΜΛ: Άρα, γιατί το κάνετε?

Δ.Ι: Αυτό που είπαμε, είναι αυτή η ανάμειξη στη δημιουργία.

ΜΛ: Είναι και ανάγκη έκφρασης?

Δ.Ι: Ναι, ίσως. Ένα κομμάτι, ο διάλογος, η συμμετοχή, η γνώση, και αν θέλεις, ο εμπλουτισμός μου σαν άνθρωπος. Το να μιλας και να γνωρίζεις αυτούς τους ανθρώπους που έχουν όλα αυτά τα ταλέντα, είναι για εμένα τρομερή τροφή.

ΜΛ: Ο οργανισμός συντηρείται από τις εκθέσεις που κάνει ή από εσάς προσωπικά?

Δ.Ι: Από εμένα προσωπικά. Οι εκθέσεις δεν έχουν income. Εχω ένα budget το χρόνο και αυτό ξοδεύεται για τα running expenses και για το στήσιμο και την οργανωση των εκθέσεων.

ΜΛ: Άρα δεν υπάρχει κάποια σχέση με το κράτος, με κρατικές επιχορηγήσεις.

Δ.Ι.: Απολύτως καμία, και ούτε πρόθεση να υπάρξει ποτε κανενός είδους σχέση.

ΜΑ: Γιατί αυτό?

Δ.Ι.: Διότι υπάρχουν δεσμεύσεις, και δεν θέλω δεσμεύσεις.

ΜΑ: Ξέρετε αν η οποιαδήποτε συνδιαλλαγή με το κράτος επιφέρει δεσμεύσεις γενικά όσον αφορά την καλλιτεχνική παραγωγή?

Δ.Ι.: Δεν ξέρω, πάντως, εγώ δύο τρεις φορές που αναμείχθηκα σε κάποιες επιτροπες με το κράτος είχα πάρα πολύ κακές εμπειρίες, οπότε αποφάσισα ότι θα κρατησω κάποιες αποστάσεις.

ΜΑ: Να σας πω. Υπάρχουν 4 κύκλοι στους οποίους μπορεί να κινηθεί το financing ενός οργανισμού. Την αγορά, το κράτος, τον κοινωνικό κύκλο, και τον προσωπικό κύκλο.

Δ.Ι.: Το κομμάτι της αγοράς μπορεί να είναι μόνο μικρό. Ούτε από τα εισιτήρια, ούτε από τις εκδόσεις. Και στην Αμερική που εμπλέκομαι με διάφορα μουσεία έτσι είναι.

ΜΑ: Και στην Ελλάδα?

Δ.Ι.: Στην Ελλάδα τι? Δεν υπάρχει τίποτα, δεν υπάρχει μουσείο.

ΜΑ: Ναι αλλά οι εκθέσεις που κάνετε εσείς, είναι όλες ανοιχτές στο κοινό?

Δ.Ι.: Ναι, είναι όλες με ελεύθερη είσοδο. Και τα βιβλία που κάνουμε, τα διανέμουμε και τα πουλάμε, αλλά ποτέ δεν βγάζουμε κάτι. Είναι μάλλον χασούρα.

ΜΑ: Και το network? Με τι υποστηρίζει στη δική σας περίπτωση?

Δ.Ι.: Με τις ιδέες.

Ο κύκλος για support που υπάρχει στην Αμερική, δεν λειτουργεί στη δική μας περίπτωση γιατί δεν μας χρειάζεται.

Είναι και διαφορετικά τα συστήματα. Στην Ευρώπη τα μουσεία είναι κατα κύριο λόγο κρατικά στηριζόμενα. Όσο κι αν κοπούν τα χρήματα, η βασική υποστήριξη προέρχεται από το κράτος. Μπορεί να αναγκαστούν να βρουν χρήματα από ιδιώτες, ή να αυξήσουν το εισιτήριο, αλλά το κύριο έσοδό τους προέρχεται από το κράτος. Αυτό δεν θα αλλάξει εύκολα, δεν υπάρχει το κλίμα γι αυτή, ούτε το social structure.

ΜΛ: Τα μικρότερα μουσεία, ή οργανισμοί είναι αυτά που υποφέρουν περισσότερο. Μια που μιλήσαμε για structure, ποια είναι η κατάσταση στην Ελλάδα?

Δ.Ι.: Δεν υπάρχει δομή και στρατηγική καμιά.

ΜΛ: Δηλαδή ό,τι γίνεται είναι τελείως προσωπικό?

Για παράδειγμα η Kunsthalle ήταν προσωπική πρωτοβουλία.

Δ.Ι.: Ναι, είναι προσωπικές προσπάθειες οι περισσότερες.

ΜΛ: Εσείς τώρα που θα κάνετε τις εκθέσεις?

Δ.Ι.: Τώρα, για τα επόμενα 5 χρόνια μας διέθεσε το Μουσείο Μπενάκη τον κύριο χώρο που έχει κάτω στο ισόγειο για το καλοκαίρι, για την μεγάλη μας έκθεση που κάνουμε κάθε καλοκαίρι. Επομένως βασικά θα μεταφερθούμε εκεί. Μετά, πάλι στο Μουσείο Μπενάκη, στη Βασιλίσσης Σοφίας, μας προσέφεραν το χώρο που έχουν για temporary shows, για να κανουμε δυο-τρεις ακόμα.

Στην Κύπρο, στο Μουσείο Λεβεντη, μας έδωσαν το χώρο που έχουν και αυτοί για temporary shows για να τους κάνουμε εμείς μια έκθεση. Βέβαια, εκείνη η έκθεση θα είναι δική τους, με δικό τους budget, που απλώς θα οργανώνει το ΔΕΣΤΕ. Ψάχνουμε γενικά τέτοιου είδους συνεργασίες. Με τη Deutsche Bank τώρα για το Βερολίνα συζητάμε μια εργασία, για μία έκθεση εκεί, και μία εδώ. [συνεργασίες, και χρήση υποδομων που προ κρίσης δουλευαν απο μονες τους]

ΜΛ: Αυτό λοιπόν είναι για τα επόμενα 5 χρόνια. Μετά, μπορεί να αλλάξει. Δεν υπάρχει κάτι σταθερό. Σκέφτεστε να χρησιμοποιήσετε ίσως υποδομές που υπάρχουν, αλλά δεν χρησιμοποιούνται τώρα. Θα μπορούσατε για παραδειγμα να

χρησιμοποιήσετε άδεια κτίρια στο κέντρο της Αθήνας, ή γι αυτά θα πρέπει να αναμειχθείτε με το κράτος?

Δ.Ι: Σίγουρα ότι αφορά το κράτος δεν πρόκειται να αναμειχθώ. Αλλά προχθές γνώρισα έναν κύριο από το Σικάγο που έχει ένα μουσείο αρχιτεκτονικής και design και έχουν ένα χώρο στην οδό μητροπόλεως και θα κάνουν μία έκθεση του Μεντίνι. Πρώτη φορά τον άκουσα αυτό το χώρο, και δυστυχώς θα λείπω όταν θα έρθει, αλλά θα τους δανεισω κάποια κομμάτια μου από το furniture collection. Ξαφνικά βλέπεις κάποιο χώρο που εμφανίζεται, που δεν ήξερες ότι υπήρχε. Που είναι ένα extension αυτού του μουσείου στο Σικάγο.

ΜΑ: Τέτοιου τύπου εμφανίσεις υπήρχαν και πριν την κρίση?

Δ.Ι.: Αυτό υπήρχε και πριν την κρίση, απλώς εγώ δεν το ήξερα. Και αυτο συμβαίνει επειδή δεν υπάρχει καμία υποδομή, και γίνονται πράγματα που ούτε εμείς που ξέρουμε και είμαστε μέσα στα πράγματα, τα βρίσκουμε εύκολα. Και απλώς έτυχε να κάνουν έκθεση του Medini, να μου ζητήσουν κάποια έργα του, κι έτσι γνωριστήκαμε. Κάνουν εγκαίνια λέει, και πάνε 15 άτομα. Αν είναι δυνατόν.

ΜΑ: Βεβαια αυτό έχει να κάνει και με τη δική τους επικοινωνία.

Δ.Ι: Σίγουρα, αλλά δεν υπάρχει ένα σύστημα που να κάνει αυτά τα πράγματα σωστα. Περιοδικά, εφημερίδες. Κι ότι υπαρχει δεν τα καταγράφει. Εμείς δημιουργήσαμε ενα mailing list αρκετά μεγάλο, προσπαθησαμε να τα κάνουμε ηλεκτρονικά, μας αγνοήσαν όλοι. Όμως αυτό νομίζω ότι δεν έχει πιάσει ούτε στο εξωτερικό τόσο πολύ. Κι όλοι στέλνουν και hard copy invitations. Διότι πλέον δεν τα διαβάζει κανείς, με τόσο traffic που υπάρχει. Βέβαια τα χρησιμοποιούν όλα.

ΜΑ: Πώς είδατε γενικά τις αλλαγές από την κρίση? Στο network το δικό σας, είδατε να επηρεάζει η δυσκολία αυτή τις φόρμες, τις μεθόδους παραγωγής, τις συνεργασίες που μπορεί να είναι περισσότερες, ή λιγότερες.

Δ.Ι: Κοίταξε, η κατάσταση ηταν δραματική και πριν από την κρίση. Τώρα πια έχουν διαλυθεί τα πάντα. Βεβαίως, ξαφνικά βλέπει κανείς μια ελπίδα να δημιουργείται.

Δηλαδή αυτή η κρίση αρχίζει να δημιουργεί και κάποιο ενδιαφέρον. Το ότι η DOCUMENTA14 θα ξεκινήσει από την Αθήνα το 2017, αν δεν υπήρχε η κρίση δεν θα συνέβαινε αυτό το πράγμα. Είναι λόγω της κρίσης που ήρθε η documenta. Που τι κάνει?! Αντικαθιστά, αν θέλεις, το σύνολο της Ευρώπης. Όταν το Kassel ήταν το προβληματικό όριο της Ευρώπης μεταξύ Δυτικής και Ανατολικής Γερμανίας, αυτό το όριο ξαφνικά γίνεται η Αθήνα. Επομένως το νέο Kassel είναι η Αθήνα, conceptually. Ήταν πολύ έξυπνο αυτό, και του Adam που το σκέφτηκε και της επιτροπής που το δέχτηκε. Επομένως υπάρχουν και τέτοιες ευκαιρίες με την κρίση, αν θέλεις.

ΜΛ: Τέτοιες ευκαιρίες που να ξεκινούν από το εσωτερικό, έχετε ακούσει?

Δ.Ι: Κοιτάξε, όταν μιλάμε για αγορά, πέρα από την υποδομή που χρειάζεται, να υπάρχουν κάποια μουσεία, περιοδικά, εφημερίδες, να γίνεται κάποιος διάλογος, και να υπάρχει ένα κλίμα που να δημιουργείται και να υπάρχει ένα flow of information.

Τώρα με την κρίση τα πράγματα σε αυτό το επίπεδο είναι κάπως χειρότερα, γιατί δεν υπάρχουν χρήματα από αγοραστές, από συλλέκτες, αν θέλεις, άρα έχει επηρεαστεί και το κομμάτι. Δηλαδή αν το σύστημα αγοράς τέχνης ήταν a , τώρα είναι $a/2$. Ή $a/5$, $a/10$. Έχει μειωθεί πάρα πολύ. Και αυτό βέβαια επηρεάζει την παραγωγή, σίγουρα. Όταν ένας καλλιτέχνης δεν πουλάει, τότε πρέπει να σηκωθεί να φύγει. Παντού υπάρχει αυτό το πρόβλημα. Και στην Αμερική να είσαι που έχει τόσες γκαλερύ, ξεκινάς από κάπου, αλλά από κάπου πρέπει να δείξεις, για να επιβιώσεις. Άρα ο καλλιτέχνης είναι καταδικασμένος αν θέλεις, να περάσει από το λούκι. Δεν γίνεται αλλιώς. Κι αυτό το λούκι μπορεί να είναι μετακίνηση, πεινα, suffer, δεν ξέρω. Αλλά πρέπει μόνος του να τα βγάλει πέρα, δεν μπορεί αλλιώς. Γι αυτό και το principal το δικό μας δεν είναι να βοηθούμε τους καλλιτέχνες, είναι να τους δημιουργούμε μια πλατφόρμα. Γιατί όσο και να βοηθήσεις κάποιον καλλιτεχνη, τελικά από τον ίδιο εξαρτάται, από τις ικανότητες και το ταλέντο του.

Επομένως το να έχεις ένα μοντέλο στο οποίο βοηθάς καλλιτέχνες, τους κάνεις κακό, διότι δεν τους αφήνεις να περάσουν από τη ζύμωση που πρέπει να περάσει ένας καλλιτέχνης για να βρει το δικό του δρόμο και τη δική του αξία.

Η υποδομή σαφώς και πρέπει να υπάρχει για να αναδειχθούν και να προωθηθούν οι καλλιτέχνες.

ΜΛ: Βλέπετε να φεύγουν?

Δ.Ι: Βέβαια, κι εσύ έφυγες.

ΜΛ: Ναι, αλλά είχα μία συζήτηση με ένα φίλο, και συζητούσαμε για την κατάσταση στην Αθήνα. Και μου είπε ότι πολλοί έρχονται, και μάλιστα και μη Ελληνες. Ίσως να έχει να με ένα συγκεκριμένο κλίμα που έχει δημιουργηθεί.

Δ.Ι: Ναι είναι μία περίεργη κίνηση αυτή. Νομίζω βοήθησε με αυτό το κλίμα και η documenta πάρα πολύ. Από τη στιγμή που ακούστηκε ότι θα έρθει η documenta εδώ, δημιούργησε αυτό το κλίμα. Εάν δεν ερχόταν η documenta εδώ, δεν ξέρω πως θα ήταν τα πράγματα και αν θα ήθελε κανείς να ξαναγυρίσει.

Να ξαναγυρίσει να κάνει τι? Να μην έχει gallery, να μην έχει αγοραστές, να μην έχει που να δείξει τη δουλειά του? Γιατί να γυρίσει. Ενώ τώρα κάτι γίνεται. Ε ξεκίνησε τώρα και ο Δασκαλόπουλος μία δραστηριότητα, το δικό του ίδρυμα, με εντελώς διαφορετικό σκοπό από το δικό μας. Είναι πιο προσανατολισμένο στο education, cultural, diaspora etc. Το οποίο είναι το αντίθετο από το δικό μας. Εμείς κάνουμε πράγματα που θεωρούμε ενδιαφέροντα, τα δείχνουμε στον κόσμο (we put it out there) και it's up to you to take it or leave it. Και σίγουρα υπάρχει το ενδιαφέρον από κόσμο.

ΜΛ: Μάλιστα. Όσον αφορά τις συνεργασίες με το εξωτερικό που κάνετε εσείς, είναι κάτι που κάνατε εξ αρχής, ή ξεκίνησε τώρα?

Δ.Ι: Όχι, είναι κάτι που κάναμε εξ' αρχής. Η διαφορά τώρα είναι ότι δεν δίνουμε τόση σημασία στο δικό μας χώρο πλέον.

ΜΛ: Από προσωπική επιλογή, ή λόγω συνθηκών?

Δ.Ι: Συγκοιρίες. Δεν άλλαξε τίποτα. Όσον αφορά αν θέλεις, τον τρόπο που εργαζόμαστε, δεν έχει αλλάξει κάτι, απλώς αντί να δείχνουμε στη Νέα Ιωνία, το κάνουμε στο Μουσείο Μπενάκη. Και αυτό έγινε διότι είχε κρίση το Μουσείο, σε ένα πρόγραμμα λοιπόν μας φώναξαν και μας είπαν, «να σας δώσουμε το χώρο, να τον γεμίσετε? Να σου δώσουμε το χώρο και να κάνεις τη δική σου εκθεση εκεί?».

ΜΛ: Άρα εσείς παίρνετε το χώρο και οργανώνετε την έκθεση με δικό σας budget?

Δ.Ι: Ναι, την έκθεση εμείς τη διοργανώνουμε, αλλά αυτοί συνεισφέρουν στο χώρο, τη συντήρηση, την επίβλεψη κλπ

ΜΛ: Και αυτό γίνεται σε γενικές γραμμές? Δηλαδή έχετε ακούσει και άλλους οργανισμούς να το κάνουν σε χώρους που είτε αδειάζουν, είτε υπάρχει μία αντικατάσταση του τι υπήρχε πριν?

Δ.Ι: Κοίταξε, το Μουσείο Μπενάκη κάτω στην Πειραιώς είναι πολύ συγκεκριμένο ίδρυμα. Η πολυγλωττία που έχει είναι αρκετά ενδιαφέρουσα. Προσπαθούσα να σκεφτώ άλλα μοντέλα, και το μόνο που βρήκα παρόμοιο είναι το Somerset House στο Λονδίνο. Το οποίο είναι κάπως έτσι. Που αυτό δουλεύει και έτσι, δηλαδή μπορεί κάποιος να πάρει ένα χώρο και να κάνει μία έκθεση. Έχει μια ιδιαιτερότητα αρκετά μεγάλη. Και μάλιστα, όταν το διοργάνωνε ο Άγγελος ο Δεληβοριάς, είχαμε μία αρκετά μεγάλη κουβέντα, εγώ δεν πιστεύα ότι ένα τέτοιο μοντέλο θα δουλέψει. Αλλά είχα λάθος. Δούλεψε, και μάλιστα πολύ καλά. Το να δίνεις ευκαιρία σε διάφορες εκφράσεις τέχνης να φαίνονται.

ΜΛ: Πότε ξεκίνησε αυτό από το Μουσείο Μπενάκη?

Δ.Ι: Δεν θυμάμαι. Πριν από 10-12 χρόνια. Άρα εμείς ξεκινήσαμε τώρα με την κρίση που δεν μπορούν να χρηματοδοτήσουν ολόκληρο το πρόγραμμα τους.

ΜΛ: Μάλιστα. Και ποια είναι η σχέση της τέχνης με την επιχειρηματικότητα στην Ελλάδα?

Μπορεί να συμβαίνουν πράγματα, απλώς εγώ δεν το ξέρω.

Έχετε παρατηρήσει αλλαγές στις φόρμες?

Κοιταξε, όταν παραγει ένας καλλιτέχνης, προφανώς το περιβάλλον τον επηρεάζει.

Επανέρχομαι πάλι στην έλλειψη υποδομής. Γιατι κάποιος χρειάζεται να δει πράγματα

και να έχει τη δυνατότητα να αναγνώσει τι γίνεται γύρω του. Τα 2-4 galleries που έχουν απομείνει, ότι αναγνώσεις θα το αναγνώσεις εκεί.

Επίσης πιστεύω ότι είναι γρήγορα για να κρίνουμε. Αλλά δεν είμαι και στα studio των καλλιτεχνών όλη μέρα, μου είναι πολύ δύσκολο να αναγνώσω τι ακριβώς γίνεται από το perspective το δικό μου. Αλλά ότι υπάρχει επιρροή, σίγουρα. Στον κύκλο που συναναστρέφομαι, σίγουρα τους ενδιαφέρει και το περιβάλλον.

ΜΛ: Ωραία. Τελειώσαμε με τις ερωτήσεις.

Ευχαριστώ πολύ για το χρόνο σας.

Δ.Ι.: Καλη επιτυχία.

3. Πέτρος Μπαμπασίκας – Χρυσούλα Βούλγαρη

Interview

ΜΛ: Ξεκινάμε. Πείτε μου ποιοι είστε, τι κάνετε, πως εμπλέκεστε με τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή?

Π.Μ: Εγώ είμαι ο Πέτρος Μπαμπασίκας. Είμαι αρχιτέκτονας στον τίτλο, αλλά κάνω πολλά διαφορετικά πράγματα. Έδώ και περίπου 8 χρόνια, έχουμε ένα γραφείο που λέγεται Drifting City, στο οποίο ασχολούμαστε γενικά με το δημόσιο χώρο. Αυτό μας ενδιαφέρει. Και με τον ψηφιακό χώρο, σαν δημόσιο χώρο. Γενικά έχουμε φτιάξει κατασκευές, installations, pavilions, έχουμε σχεδιάσει μία πλατεία, και ασχολούμαστε και με αρκετά ψηφιακά projects. Και η προσπάθεια σε αρκετά από αυτά είναι να δούμε και πως συνδέονται αυτά τα δύο. Δηλαδή installations interactive ψηφιακά, έχουν ένα component στο διαδίκτυο, ή είναι μόνο στο διαδίκτυο?

Εγώ ήρθα στην Ελλάδα από την Αμερική πριν από 12 χρόνια, για ένα project το οποίο κάπως έστησα κι έτρεξα στους Ολυμπιακούς αγώνες, που ονομαζόταν Catch the Light, κι ήταν ένα project στην πόλη, στην Αθήνα. Εκεί ο ρόλος μου ήταν κάτι αναμεσα σε curator, διευθυντής παραγωγής του project, αλλά έγραψα και το concept. Τα έκανα όλα βασικά, σε ένα άλλο framework. Και αυτό ήταν η αφορμή, γιατί ναι μεν ήταν ένα project για την Αθήνα, αλλά ήταν ένα project για το πως η τέχνη και οι αρχιτέκτονες, οι καλλιτεχνες μπορούν συνεργάζονται.

Κάπως έτσι ξεκινήσαμε να δουλεύουμε τέτοια projects στο γραφείο. Έχουμε κερδίσει κι ένα διαγωνισμό τον οποίο ακόμα περιμένουμε να υλοποιήσουμε, για την ανάπλαση του κέντρου της Καβάλας. Μετα κάναμε και κάποια πιο ψηφιακά projects, που είχαν περισσότερη επιτυχία, και άρχισαν να μας κάνουν ίσως πιο γνωστούς και διεθνώς. Από το 2011 εγώ ασχολούμαι και με το Depression Era, το οποίο είναι μία ομάδα που ξεκίνησε με φωτογράφους και πλέον περιλαμβάνει συγγραφείς, κινηματογραφιστές, φιλοσοφους/συγγραφείς. Θα έλεγα ότι πήγα στο Depression Era σαν co-curator,

συντονιστή, και επίσης ασχολήθηκα αρκετά και με τα κείμενα, επειδή παράλληλα γράφω. Αν όλα αυτά έχουν κάτι κοινό για εμένα, θα έλεγα ότι είναι η Αθήνα και η Μεσογειακή πολη, που υπάρχουν σαν υπόβαθρο στις δουλειές μου. Κι έχω γράψει και καμιά δεκαριά κείμενα από το 2004 μέχρι σήμερα, που αφορούν συγκεκριμένες περιοχές κλπ.

Παράλληλα διδάσκω και στο παν/μιο στην Πάτρα, design, αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και θεωρία.

X.B: Εγώ είμαι η Χρυσούλα Βούλγαρη, είμαι φωτογράφος, έχω δουλέψει τα πρώτα χρόνια πολύ με φωτογραφία. Μετά δούλεψα κι εγώ στον οργανισμό Αθήνα 2004, στους Ολυμπιακούς αγώνες, ως φωτογράφος. Μετά τη γνωριμία μου με τον Πέτρο, που κάπως κάναμε μαζί το γραφείο, άρχισα να ασχολούμαι και με άλλα πράγματα. Κυρίως με πράγματα που αφορούν το web, κι έτσι κάνουμε μαζί και installations, web. Είμαι επίσης μέλος του Depression Era, ενώ το τελευταίο μου project στο Μουσείο Μπενάκη δεν είναι φωτογραφικό, αλλά video, που αφορά τη σχέση της πόλης με τον άνθρωπο που ζει μέσα στα κτίρια, μία ηδονοβλεπτική ματιά μιας γυναίκας που παρακολουθεί μέσα από το σπίτι της τον κόσμο. Επίσης το Depression Era θα συμμετέχει στην Μπιεννάλε της Θεσσαλονίκης με επιμελήτρια την Κατερίνα Γρέγου. Και ως ομάδα, θα κάνει ένα έργο στο οποίο είμαι συν-επιμελήτρια, στο οποίο συμμετέχουν και οι άνθρωποι που πήραν μέρος σε κάποια καλλιτεχνικά εργαστήρια που έχει κάνει το Depression Era.

ML: Ωραία. Εσείς δουλεύετε με οργανισμούς ή μόνοι σας? Κάνετε συνεργασίες? Πως χρηματοδοτείτε τον εαυτό σας και τις καλλιτεχνικές δραστηριότητές σας?

X.B.: Σαν γραφείο ή για το Depression Era?

ML: Γενικά, και προσωπικά, όχι μόνο για το συγκεκριμένο project.

Π.Μ.: Ναι, συνεργαζόμαστε με οργανισμούς, ιδρύματα. Που δεν είναι μόνο για το Depression Era.

Η δουλειά μας δεν είναι τόσο συγκεκριμένη. Δηλαδή δεν κάνουμε μόνο αυτό το πράγμα. Είναι μία σειρά από project που μπορούν να έχουν μια συνέχεια το ένα με το άλλο, μπορεί να είναι μία ταινία, ή μπορεί να είναι ένα installation στο λομπι της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών, ή ένα site στο internet, ή μπορεί να είναι ένα σπίτι. Εμείς δηλαδή κάνουμε αυτό. **Οπότε είχαμε πελάτες, ιδιώτες, οι οποίοι μας έδιναν χρήματα για να φτιάξουμε κάτι. Πολλές φορές αυτά τα χρήματα τα δίνανε μετά για να φτιάξουμε ένα installation. Παράδειγμα το Dreamwover (project) έγινε έτσι. Χρηματοδοτήθηκε επειδή είχαμε μία άλλη δουλειά, υπήρχε ένα πλεόνασμα στο γραφείο και τα χρήματα πήγαν για να γίνει η εγκατάσταση και ο προγραμματισμός.**

Έχουμε συνεργαστεί και με τα δύο ιδρύματα, το Νιάρχος και το Ωνάση. Με το Ωνάση κάναμε μία μεγάλη μελέτη για ένα δικό μας έργο, το River, το οποίο δεν υλοποιήθηκε, και περιμένουμε να το φτιάξουμε. Αλλά ήταν μια συνεργασία με αυτό το ίδρυμα, που κράτησε για 1,5 χρόνο. Και για το Depression Era, ως μέλη αυτής της collective έχουμε συνεργαστεί με το ίδρυμα Νιάρχος.

Δεν υπάρχει κάποιο pattern. Το προφανές pattern είναι ότι υπάρχουν λογότερα χρήματα, και ότι πλέον δεν υπάρχουν πελάτες. Οπότε αυτή η δομή δεν δουλεύει τόσο

πολύ. Έχει μειωθεί δηλαδή η πηγή των εσόδων μας, με την οποία χρηματοδοτούσαμε τα projects.

ML: Άρα τώρα, για τα δικά σας projects, είναι πάλι από προσωπικές επενδύσεις ή είναι πάλι σε συνεργασία με τα ιδρύματα?

ΠΜ: Όχι. Είναι μικρότερα projects. Ας πούμε, τώρα συνεργαζόμαστε με ένα μουσείο στην Σαντορίνη για ένα installation εκεί, και το μουσείο το αναλαμβάνει αυτό. Απλά δεν είναι τόσο μεγάλα τα project και τα budget των έργων όσο ήταν παλαιότερα. Δεν ξέρουμε και αν θα έχει επόμενα project.

X.B: Και για το Depression Era δεν έχουμε αμοιβή, τα χρήματα που πήραμε από το ίδρυμα ήταν καθαρά για να γίνουν τα τυπώματα, και να μουν στην έκθεση, ή για τον κατάλογο.

ΠΜ: Η δουλειά από το 2012 και μετά είναι κατά 90 % εθελοντική. Η σοβαρή, καλλιτεχνική δουλειά. Εχουμε άλλους τρόπους να βγάζουμε τα προς το ζην. Που είναι δουλειές που κάνουμε παράλληλα, η διδασκαλία κλπ. Αυτή είναι η κατάσταση προφανώς. Οπότε, υπάρχει το οικονομικό κομμάτι και υπάρχει και η συνεργασία με φορείς.

ML: Και τι σας κάνει τελικά να θέλετε να κάνετε τέτοιου είδους projects από τη στιγμή που το 90% δεν φέρνει οικονομική σταθερότητα στη ζωή σας?

X.B: Εγώ προσωπικά δεν μπορώ να κάθομαι και να μην κάνω τίποτα, επειδή δεν θα βγάλω χρήματα.

ML: Ναι αλλά θα μπορούσες να κάνεις κάτι άλλο. Μια άλλη δουλειά. Γιατί συγκεκριμένα φωτογραφία και καλλιτεχνικά projects? Είναι η φήμη, η δόξα, η έκφραση?

X.B: Καλά, ακόμα τόση φήμη και τόση δόξα δεν έχω δει.

ML: Ναι αλλά πολλοί μπορεί να ξεκινάνε και έχοντας στο μυαλό τους ότι θα γίνουν πασίγνωστοί καλλιτεχνες και θα πουλάνε στις μεγαλύτερες γκαλερύ του κόσμου.

X.B: Ναι είναι ένα κίνητρο και αυτό. Για εμένα νομίζω, αυτό είναι κάτι που ξερω καλύτερα να κάνω, ακόμα κι αν δεν βγάλω πολλά χρήματα από αυτό. Δεν είναι κάτι που θέλω να αφήσω για να κάνω κάτι άλλο, το οποίο μάλλον δεν θα μου αρέσει, για να βγάλω περισσότερα χρήματα. Δεν θα είμαι ικανοποιημένη. Μάλλον αυτό.

Π.Μ: Κι εγώ νομίζω ότι τώρα δεν ξέρουμε να κάνουμε κάτι άλλο. Φυσικά είναι πολλά διαφορετικά, αλλά έχει νόημα να μείνουμε σε αυτά που κάνουμε. Και για εμάς έχει σημασία η δουλειά μας να έχει μία συνέχεια. Να συνεχίσουμε να κάνουμε projects. Και βρίσκουμε τρόπους να συνεχίσουμε να το κάνουμε. Αυτό κάνουμε, δεν κάνουμε κάτι άλλο.

X.B: Κι ελπίζεις πάντα ότι θα προκύψει κάτι από κάτι καινούργιο που θα κάνεις.

ΠΜ: Για εμάς ένα στοιχείο είναι πάντα να δουλεύουμε από εδώ αλλά να έχουμε και μία παρουσία εκτός Ελλάδας. Και ως ένα βαθμό το καταφέρνουμε αλλά δεν είναι και εύκολο, για διάφορους λόγους. Για πολλά χρόνια είχαμε μία στενή συνεργασία με έναν 3^ο partner στο Λος Άντζελες. Απλά για να το κάνεις όλο αυτό χρειάζεσαι χρήματα, να μπορείς να ταξιδεύεις και να έχεις μία παρουσία αλλού.

Το κίνητρο είναι η ίδια η δουλειά. Θα ήταν ωραίο να βγάζουμε και χρήματα από αυτό, αλλά δεν βγαίνει πάντα.

ΜΑ: Οι κρατικές επιχορηγήσεις τι ρόλο παίζουν στη δουλειά σας?

ΠΜ: Εγώ έχω κάνει ένα μεγάλο δημόσιο project στην Καβάλα, με άλλους συνεργάτες, μία σύνθετη ομάδα. Είναι πάρα πολύ δύσκολο να δουλεύεις για το Ελληνικό Δημόσιο. Πρέπει να μπει σε μία γραφειοκρατική δομή, που έχει να κάνει με το πως οργανώνεις και παρουσιάζεις τον εαυτό σου, ότι πρέπει να είσαι ενήμερος ασφαλιστικά, ότι πρέπει να έχεις κάποια μελετητικά μητρώα, ότι πρέπει να βγάζεις εγγυητικές επιστολές, που εκ των πραγμάτων είναι μία δομή ενός άλλου οργανισμού από αυτόν που έχουμε εμείς. Επίσης πρέπει να έχεις χρήματα στην άκρη γιατί πληρώνεσαι δύο χρόνια μετά, αλλά πληρώνεις εφορίες, εισφορές κλπ κανονικά. Είναι κάποια surreal πράγματα, γενικά οποιαδήποτε εμπλοκή έχεις με το δημόσιο είναι αυτή.

Η αλήθεια είναι ότι έχουμε στησει μία μη κυβερνητική οργάνωση, και αυτή είναι το Depression Era, έτσι υποστηρίζεται. Μετά από όλα όσα έχει κάνει αυτή η ομάδα, θα μπορούσαμε να παίρνουμε ευρωπαϊκά χρήματα. Κι εκεί όμως υπάρχει το ότι η δουλειά είναι ακόμα εθελοντική. Οπότε πόσα ακόμα εθελοντικά projects θα κάνουμε μέχρι να αρχίσουμε να αμοιβόμαστε για την εργασία μας. Πρέπει να υπάρχει μία αμοιβή για το χρόνο και τη δουλειά που βάζεις σε αυτό το πράγμα. Και όταν κάπως καταφέρνεις να το κάνεις ως μία 3^η ή 4^η full time δουλειά, γιατί αυτό κάνουμε στην πραγματικότητα, 2 και 3 δουλειές μαζί. Δηλαδή εγώ είμαι καθηγητής, κάνουμε κάποια project στο γραφείο, κάνω και το Depression Era, και τώρα είμαι καθηγητής και σε ένα άλλο μέρος. Κάνω 4 δουλειές περίπου. Οπότε ζούμε συνέχεια σε μία έξαλλη κατάσταση, την οποία έχουμε μεν συνηθίσει, αλλά είναι αυτό ακριβώς που λένε έξω, μία precarious κατάσταση.

Η άλλη σχέση μου με το δημόσιο είναι ότι είμαι καθηγητής σε ένα δημόσιο παν/μιο, που και αυτό είναι απολύτως surreal. Η δομή του, το πως εξελίσσομαι, κλπ. Είναι μία δεδομένη κατάσταση στην Ελλάδα αν δουλεύεις για το Δημόσιο βέβαια. Προφανώς το pattern είναι ότι το δημόσιο αποσύρεται από τέτοιου είδους χρηματοδοτήσεις και ότι αναδύονται collectives που από μόνες τους προσπαθούν να φτιάξουν κάποιο πολιτιστικό κεφάλαιο. Υπάρχουν ιδρύματα που το χρηματοδοτούν αυτό, αλλά εκεί, για παράδειγμα η χρηματοδότηση που πήραμε εμείς από το ίδρυμα Νιάρχος με το οποίο είχαμε μία άψογη συνεργασία, και οι άνθρωποι του κατάλαβαν πολύ καλά αυτό που κάναμε, και το στήριξαν, ήταν όμως ότι «είναι καλός ο εθελοντισμός, δεν σας δίνουμε χρήματα για αμοιβές, σας δίνουμε χρήματα για όλη την παραγωγή των πραγμάτων που θέλετε να κάνετε, βιβλία, εκθέσεις κλπ, αλλά όχι αμοιβές. Οπότε υπάρχει μία κουλτούρα εδώ, συγκεκριμένα στην Ελλάδα, και φαντάζομαι και στο εξωτερικό, που έχει να κάνει με το ότι η εργασία σου είναι τελείως επισφαλής (precarious). Αυτή είναι η κατάσταση γενικά.

ΜΑ: Παρόλα αυτά υπάρχουν οι collectives που ανέφερες. Θα μπορούσες να μου πεις παραδείγματα?

ΠΜ: Είναι πάρα πολλά στην Αθήνα. Υπάρχουν καλλιτεχνικά παραδείγματα, υπάρχουν στέκια κοινωνικής αλληλεγγύης, υπάρχει το θέατρο ΕΜΠΡΟΣ που είναι σημαντικό παράδειγμα και ιστορικά, υπάρχουν οι atenistas που είναι μία άλλη ιστορία πολύ διαφορετική από όλους αυτούς. Υπάρχουν τα γνωστά πάρκα, δηλαδή το Κυπρου, στον Άγιο Παντελεήμονα, το πάρκο Ναυαρίνου, υπάρχουν οι ποδηλάτες. Διάφορες ομάδες που σίγουρα οργανώνονται στην κρίση. Και σίγουρα και εμείς δεν θα γινόμασταν μέλη του Depression Era, αν ακόμα είχαμε ένα γραφείο με 5 άτομα, που είχε projects. Δεν θα είχαμε το χρόνο να ασχοληθούμε με αυτό. Γίναμε μέλη και δώσαμε ενέργεια και χρόνο σε αυτό επειδή δεν είχαμε άλλη δουλειά να κάνουμε. (crisis results: collective spirit)

Και ήταν πολύ ενδιαφέρον αυτό γιατί ήταν και λίγο ψυχοθεραπεία. Από την άλλη είναι και μία ανάγκη να απαντησεις στην εποχή σου. (motivations)

Εγώ νιώθω πολύ σοφότερος από το Depression Era. Κατάλαβα πράγματα για το ποιος είναι ο ρόλος μου στην εποχή μου, ποια είναι η σχέση μου με την ιστορία, με την Ελλάδα, με την κρίση. Γιατί αναγκαστήκαμε να διατυπώσουμε θέσεις, να γράψουμε κείμενα. Και νομίζω βλέπεις τα πράγματα λίγο πιο καθαρά. Υπάρχει ο λευκός θόρυβος. Δεν μπορείς να καταλάβεις τι σου συμβαίνει, λόγω των media. Με αυτές τις πρωτοβουλίες ξεκινάς και βλέπεις τα πράγματα λίγο πιο καθαρά.

Οπότε ναι, υπάρχουν φορείς που ενδιαφέρονται να στηρίξουν συγκεκριμένες πρωτοβουλίες. Γίνεται ένας διάλογος και προχωράνε τα πράγματα.

ΜΑ: Το κοινό αυξάνεται? Για ποιους τα κάνετε τα projects?

ΠΜ: Εμείς δουλεύουμε για ένα mass κοινό. Μας ενδιαφέρει η μαζική κουλτούρα, ενώ δεν κάνουμε projects για την μαζική κουλτούρα. Αλλά πιστεύω ότι μπορείς να κάνεις αυτό το outreach. Τώρα δεν ξέρω πως ανταποκρίνεται η μάζα, και δεν είμαι σίγουρος αν μόνο καλλιτεχνικό κοινό ανταποκρίνεται. Πιστεύω πως ειδικά στα ψηφιακά μας project ανταποκρίνεται ένα πιο ευρύ κοινό.

Αλλά για παράδειγμα το κοινό του Depression Era δεν ήταν μόνο ένα δεδομένο κοινό της τέχνης. Είχε να κάνει και με τη φωτογραφία αυτό, αλλά μίλησε σε πολύ διαφορετικό κοινό. Τα projects μας όμως είναι και μία πράξη εκμπομπής προς τα έξω. Και όποιους πιάσεις.

Γενικά μας ενδιαφέρει ένα ευρύτερο κοινό, αλλά δεν ξέρω αν αυξάνεται για να είμαι ειλικρινής.

ΜΑ: Για το ελληνικό κοινό έχει αλλάξει κάτι?

Χ.Β: Νομίζω πως ναι. Υπάρχει γενικά μια μεγάλη ανησυχία στη χώρα, οπότε ο κόσμος ανοίγει προς τα έξω.

Π.Μ: Κι εγώ νομίζω πως υπάρχει γενικά ανησυχία, και το είδαμε και στις δραστηριότητες του Depression Era και τα σεμινάρια του. Και έχουμε 60 αιτήσεις για τις 20 θέσεις. Θα παραχθούν εν τέλει αρκετά νέα έργα, κάποια από τα οποία θα είναι και πολύ σοβαρά έργα. Πολλοί από αυτούς τους ανθρώπους δεν είναι καν

καλλιτέχνες. Είναι δικηγόροι που έχουν αφήσει τη δουλειά τους και ασχολούνται με αυτό, πολύ σοβαρά.

XB: Πλέον ο κόσμος προσπαθεί και να βρει και διεξόδους, να κάνει κάτι άλλο από αυτό που ήξερε.

ΠΜ: Να βρει πολιτισμικό κεφάλαιο βασικά, γιατί δεν υπάρχει αυτό.

Εν τω μεταξύ, ο κόσμος έχει πλέον πολύ χαμηλό attention span. Δηλαδή δεν περίμενα να δω πολλούς στην ομιλία μου, γιατί δεν είχε διαφημιστεί σωστά στα social media κλπ. Αλλά τελικά είδε πολύς κόσμος εκεί ότι την έκανα αυτή την ομιλία, και άρχισαν να μου λένε πράγματα μετά. Άρα για εμένα το να υπάρχουν στο virtual reality του web είναι σημαντικό, για να κάνεις broadcast τις ιδέες σου, τα βασικά σου στοιχεία εκεί, με τους κανόνες της χρήσης βασικών στοιχείων, το χαμηλό attention span κλπ.

Αυτό που θέλω να πω σε σχέση με αυτά που λέγαμε πριν είναι ότι το μοντέλο του sustainability του τύπου «εγώ θα σε στηρίξω για να ξεκινήσεις, και μετά θα πρέπει να βρεις τα λεφτά να συνεχίσεις» που ισχύει με τα διαφορά initiatives και collectives δεν ισχύει ακριβώς έτσι. Δηλαδή αν δεν έχεις ένα πλάνο να το στηρίξεις όλο αυτό, τα πράγματα κλείνουν. Τελειώνεις ένα project και πρέπει να πάει στο επόμενο.

Και δεν υπάρχει η κουλτούρα της αγοράς εδώ. Δηλαδή το ότι θα φτιάξω εγώ κάτι και θα το αγοράσει κάποιος άλλος (καλλιτεχνικά μιλάω), δεν θα γίνει εδώ εύκολα.

Οι μηχανισμοί που θα μπορούσαν να στηρίξουν μια καλλιτεχνική παραγωγή, αν δεν είναι η αγορά, αν η αγορά δεν μπορεί να καταλάβει το προϊόν μου, είναι τρεις. Υπάρχει το κράτος, υπάρχουν τα ιδρύματα, που είναι ιδιωτικά, και κάποια κέντρα media power κεφαλαίου, αν θες μπορείς να το στηρίξεις θεωρητικά με αυτή την έννοια του νεο-φεουδαλισμού, που στηρίζουν το περιβάλλον τους, και Μετά το internet νομίζω είναι το τρίτο.

ΜΛ: Μίλησες για crowdfunding πριν. Το κάνετε?

ΠΜ: Όχι ακόμα, αλλά θα το κάνουμε κάποια στιγμή.

ΜΛ: Βλέπετε και νέους τρόπους στήριξης? Άλλους από αυτά που συζητάμε? Είναι το internet αυτό που θα βοηθήσει να φτιαξεις πράγματα.

ΠΜ: Σίγουρα. Νομίζω οτιδήποτε νέο θα πρέπει να έχει ένα plug-in στο internet. Γιατί είναι ένα έτοιμο δίκτυο. Και το δίκτυο, η κοινωνική σφαίρα αυτή, είναι ίσως πιο σημαντική ίσως και από τις κρατικές επιχορηγήσεις.

ΜΛ: Σε σχέση με το τι χρησιμοποιείται, από την άποψη των κτιρίων, έχετε δει στο public space διαφορετική χρήση του χώρου?

ΠΜ: Υπάρχουν 5-6 θεωρίες για το τι συμβαίνει στο δημόσιο χώρο στην Αθήνα. Είναι πολύ «βολικές» όλες. Λένε ότι ο δημόσιος χώρος συρρικνώνεται, ότι αναδύονται τα κοινά περισσότερο, ότι (ο δημόσιος χώρος είναι) top down designed για όλους, δύσκολα, υπάρχει diversity όμως. Ότι το κοινό είναι bottom up όχι designed, είναι πολύ βολικό μοντέλο αυτό.

Νομίζω ότι στην Αθήνα δεν έχουμε την έννοια του δημόσιου χώρου που συζητάμε εδώ με τον πολιτισμένο τρόπο και τις δυτικές επιρροές που έχουμε. Είναι κάτι πιο σύνθετο. Προσπαθήσαμε να την έχουμε και αρχίσαμε να σχεδιάζουμε μία πόλη. Η ιστορία της Αθήνας είναι ότι έχεις πάντα δύο πλατείες και η Τρίτη δεν γίνεται ποτέ. Αυτό είναι το τρίγωνο του Κλεάνθη Sauber το οποίο δεν υλοποιείται. Έχεις ένα οραμα για το δημόσιο χώρο που προέρχεται από τη Δύση, και έχεις μία πραγματικότητα που δεν είναι ακριβώς αυτή, και που κάπως το μπασταρδεύει. Και όλα θάβονται στο έδαφος.

Οπότε στο δημόσιο χώρο γίνονται συγκεκριμένα πράγματα, φασαρίες, διαδηλώσεις, καταστροφές. Εκφράζονται πολύ άνθρωποι απαξιωτικά, είναι ένας χώρος στον οποίο εκφράζεις την αντίθεσή σου στο κράτος και στην ιστορία. Υπάρχουν κάποια πολύ επιτυχημένα παραδείγματα, όπως είναι η Διονυσίου Αρεοπαγίτου, που είναι ένας χώρος που έχει πιάσει. Εγώ προσπαθώ να βρω ένα μοντέλο για το πως δουλεύει ο δημόσιος χώρος στην Ευρωπαϊκή πόλη, κι έχω καταλήξει σε κάτι παραδοσιακό, ένα μποντέλο που ονομάζω «Κήπος-Μνημείο-Αγορά», τρία αρχέτυπα που αν συνυπάρχουν, τότε αυτός ο χώρος είναι ζωντανός, είναι δημόσιος. Κι αν πάρεις όλη την ιστορία, και την ιδρυτική ιστορία της Αθήνας, τι ήταν η Ακαδημία Πλάτωνος, πως σχεδίασε ο Hanssen την καινούργια ακαδημία, διάφορες οραματικές προτάσεις των νεοκλασικών για την Ακρόπολη, μέχρι το κτίριο του Renso Kiano, μέχρι τον Πικιώνη, είναι αυτά τα τρία αρχέτυπα, στο πως τον σχεδιάζουμε το δημόσιο χώρο.

Τώρα το πως χρησιμοποιούμε αυτό το χώρο. Για μένα τα πιο ζωντανά μέρη αυτή τη στιγμή στην Αθήνα, είναι κάποια προ μοντέρνα, χωροί και practices που υπήρχαν πάντα και τραβούν κόσμο. Όπως οι λαϊκές αγορές για παραδειγμα, νιωθεις ότι είσαι μέρος του δήμου, περπατάς αργά. Τα μνημεία, η Πνύκα, τραβανε κόσμο, αλλά δεν θα γίνει μία συγκρουση εκεί. Είναι τα διαφορα παζάρια, η παραλία, που ενω δεν είναι στην Αθηνα, στην πολη, η πολη αναφέρεται σε αυτή.

Οι χώροι που καταφέρνουν να συνδυασουν και τα τρια είναι quantisensial δημόσιοι χώροι.

ML: OK. Αυτές είναι οι ερωτήσεις λοιπόν, τελειώσαμε.
Ευχαριστώ πολύ.

ΠΜ,ΧΒ: Εμείς. Καλη επιτυχία.

4. Interview Dafni & Sofia

ML: Πείτε μου λίγα λόγια για εσάς, τι κάνετε επαγγελματικά.

Δαφνη: Εγώ, όπως κατάλαβες δουλεύω ως επιμελήτρια και ταυτόχρονα κάνω διδακτορικό στο τμήμα των μέσων μαζικής ενημέρωσης και επικοινωνίας στο πανεπιστήμιο Αθηνών.

Σοφία: Εγώ είμαι αρχιτεκτόνισσα κι έχω κάνει μεταπτυχιακό στο Bauhaus στη Βαιμάρη που είναι τέχνη στο δημόσιο χώρο που είναι ανάμεσα στα εικαστικά και στην αρχιτεκτονική. Κάνω διάφορα projects. Κάνω και σκηνικά, κάνω και δικά μου

έργα εικαστικά, κάνω επιμέλειες και συνεπιμέλειες, διδάσκω, και έχω μία καλλιτεχνική και μία αρχιτεκτονική ομάδα, τους Ibbou και τους Errands.

ΜΛ: Δουλεύετε freelance ή σε κάποιον οργανισμό?

Σοφία: freelance. Απλά συνεργαζόμαστε με οργανισμούς. Κάτι τέτοιο ήταν και με το Goethe Institut Athens και με το project με το οποίο μας βρηκες. Κι εγώ και η Δάφνη έχουμε κάνει διάφορα πράγματα με το Goethe.

ΜΛ: Λόγω σχέσης με τη Γερμανία, ή λόγω network?

Sofia: Εμένα προέκυψε γιατί ήμουν στο Bauhaus κι έκαναν μία έκθεση φωτογραφίας για το Bauhaus εδώ, και με κάλεσαν, επειδή ήξεραν ότι σπουδάζω εκεί, και έχω σχέση με την αρχιτεκτονικά, για να κάνω μία ομιλία πάνω στο πως έχει επηρεάσει ο μοντερνισμός την ελληνική αρχιτεκτονική. Έτσι κάπως ξεκίνησα και ήρθα. Και μόλις γύρισα είχε αλλάξει τότε η διευθύντρια και εστίαζε πολύ στο public art, και μου πρότειναν να κάνω κάτι, επειδή την ενδιέφεραν αυτά τα θέματα που έτυχε να κάνω κι εγώ.

Δαφνη: Εγώ νομίζω πως προέκυψε επειδή ήξερα το Goethe από παλιά, όταν σε ένα κέντρο και κάναμε το φεστιβάλ Mediaterra και συνεργαζόμασταν με το Goethe, και μετά, όταν ο φίλος μου είχε έρθει εδώ που ήθελε να κάνει ένα φεστιβάλ, επειδή το φεστιβάλ ξεκίνησε από τη Γερμανία, συνεργάστηκε και με το Goethe, και μετά προέκυψε η διευθύντρια, η οποία είναι πολύ open minded και αναζητούσε νέους εξωτερικούς συνεργάτες κάπως μέσω του φίλου μου έγινε η σύνδεση, κι έτσι συνεργαστηκα κι εγώ μαζί τους.

ΜΛ: Με όσα projects ασχολείστε, ασχολείστε και με τη χρηματοδότηση τους, με το που θα βρεθούν τα χρήματα για να πραγματοποιηθούν? Όσα είναι μέσω των οργανισμών, είναι συνήθως άλλου αρμοδιότητα αυτός ο τομέας? Έχετε επαφή με αυτό το κομμάτι?

Δαφνη: Εγώ για να είμαι ειλικρινής προτιμώ να μην εμπλέκομαι στην αναζήτηση χορηγιών, γιατί είναι κάτι πολύ επώδυνο και δύσκολο. Προφανώς και όταν συνεργαζόμαστε με το Goethe είναι γιατί ξέρουμε ότι θα καλυφθεί από εκεί. Κλείνοντας τη συνεργασία, ξέρεις ότι υπάρχει και το budget. Προφανώς πρέπει να βρεις λύσεις ώστε να σου φτάσει το budget γιατί μπορεί να μην είναι αυτό που ιδανικά θέλεις. Αλλά πάρα πολύς κόσμος κάνει αυτή τη δουλειά στην Αθήνα. Ξεκινάει ένα project και κάνει και το funding του. Εγώ δεν το κάνω, ομολογώ, γιατί ίσως δεν είμαι πολύ θετικός άνθρωπος. Πιστεύω ότι δεν θα βρω ποτέ χρήματα.

Σοφία: Κι εγώ το ίδιο κάπως. Και επίσης δουλεύω με commissions, είτε καλλιτεχνικά, είτε επιμελητικά, είτε αρχιτεκτονικά. Τώρα παλιότερα, σκέφτομαι όταν σπούδαζα, κυρίως τα έργα τα εικαστικά, που είναι και αυτά που δεν πληρώνονται, θα τα κάνω χωρίς artist fee αν πληρώνεται η παραγωγή. Που στην ουσία δεν πληρώνεσαι για τη δουλειά σου. Αλλά θα το κάνω.

Τώρα να βάλω χρήματα από την τσέπη μου, πλέον δεν βάζω.

ΜΛ: Έβαζες παλιότερα?

Σοφία: Νομίζω όταν ήμουν φοιτήτρια ίσως ναι. Αλλά όχι πολλά.

Δάφνη: Εγώ ποτέ. Δεν έχω βάλει ποτέ δικά μου χρήματα. Αλλά τώρα που το σκέφτομαι, αυτό που έχω κάνει προς αναζήτηση χορηγιών, γιατί νιώθω μια σιγουριά, είναι η προσεγγίση πρεσβειών, ινστιτούτων κλπ. Το έκανα και με το Hybrid City, ένα μεγάλο συνέδριο που κανουμε με το πανεπιστήμιο. Γι αυτό έγω είχα αναλάβει να βρεθούν τα χρήματα. Και για κάποια άλλα projects. Αλλά δεν κάνω προς εταιρείες κλπ.

ΜΛ: Έχετε κινηθεί καθόλου προς κρατικές επιχορηγήσεις?

Σοφία: Κοίταξε, νομίζω ότι η Ελλάδα έχει κυρίως ιδιωτικές επιχορηγήσεις. Με ρωτούσαν χθες πως είναι τα πράγματα με την κρίση, και τους έλεγα ότι είναι καλύτερα για τους καλλιτέχνες γιατί έχει αρχίσει να υπάρχει το ίδρυμα Νιάρχου, Ωνάσση, ο οργανισμός του Δασκαλόπουλου, ο Κωνσταντακόπουλος για τις ταινίες. Και όλοι αυτοί δίνουν κάποιες χορηγίες, ενώ παλιότερα ήταν μόνο τα κρατικά και το ΔΕΣΤΕ. Οπότε μάλλον κάπως καλύτερα είναι τα πράγματα τώρα, απλά είναι πολύ περιοριστικό το ότι είναι μόνο ιδιωτικές χορηγίες.

ΜΛ: Αν ήταν κρατικές θα έπαιζε ρόλο για εσάς?

Δάφνη: Όχι καθόλου.

Σοφία : Μακάρι βασικά να υπήρχε. Απλά για τα εικαστικά το μόνο που δίνεται κρατικά είναι τα χρήματα για τη συμμετοχή στη Biennale di Venezia, που είναι και αρκετά μεγάλο budget.

Δαφνη: Νομίζω ότι άλλος ένας λόγος που εγώ αποφεύγω τις απόπειρες αυτές, και ενδεχομένως και η Σοφία, είναι ότι η χορηγίες που προέρχονται από την αγορά σου αλλάζουν λίγο και το χαρακτήρα της εκδήλωσης. Οπότε εκεί απο την αρχή σκεφτόμαστε αν στη συγκεκριμένη εκδήλωση μπορούμε να κάνουμε εκπτώσεις ή όχι. Κι αν δεις ότι δεν μπορείς, εγώ ας πούμε δεν θα εμπλεκόμουν καν σε αυτό. Γιατί παράδειγμα μία εταιρία ιδιωτικής τηλεφωνίας θα δώσει κάποιο μικρό budget αλλά θα βάλει λογότυπα, banner κλπ.

Σοφία: Και μπορεί και στις περιπτώσεις που τα project έχουν να κάνουν με τον ακτιβισμό να είναι αντίθετη η εταιρία με το project.

Δάφνη: Ναι, δηλαδή κάπως δεν γίνεται.

ΜΛ: Και πώς επιβιώνετε?

Σοφία: Εγώ δεν επιβιώνω, να το πω. Γιατί έχω το ΤΣΜΕΔΕ, αλλιώς θα επιβίωνα. Μας ήρθαν τα αναδρομικά, οι αυξήσεις οι τωρινές, και ισχύουν από το 2011. Και είναι 3500ευρώ επιπλέον. Που προστίθεται σε όσα χρωστάω μεχρι στιγμής στο συγκεκριμένο ταμείο. Αλλιώς θα επιβίωνα. Το πρόβλημα είναι ότι τρέχουν συνέχεια έξοδα που δεν έχουν να κάνουν με τη δουλειά ή το εισόδημά σου.

Κατα τα άλλα όμως είμαστε από τις τυχερές. Εχουμε project που πληρώνονται, ενώ πολλά πράγματα δεν πληρώνονται.

ΜΛ: Και το budget από το Goethe από που προέρχονται?

Σοφία: Τα χρήματα του Goethe είναι κρατικά γερμανικά. Και μέσα από το budget που μας δίνουν, εμείς ορίζουμε πόση θα είναι η αμοιβή μας, και πόσο θα κοστίσει το project.

ΜΛ: Δηλαδή μπορεί να μειωθεί η αμοιβή ανάλογα με το αν βγαίνει το project ή όχι?

Σοφία: Ναι.

Δάφνη: Εσύ το αποφασίζεις όμως. Το Goethe συγκεκριμένα πάντως δεν το επιτρέπει αυτό. Αν πούμε να μειώσουμε το δικό μας budget για να βάλουμε χρήματα, είπαν όχι, και αύξησαν απλά το budget. Είναι από τους πολύ καλούς συνεργάτες.

ΜΛ: Όσον αφορά την κρίση και την καλλιτεχνική παραγωγή, έχετε δει διαφορές στα διάφορα στάδια της παραγωγής? Υπάρχουν δηλαδή καινούργιοι τρόποι που μπορείτε εσείς να χρηματοδοτήσετε ένα project, ή να μπορεί να αλλάξει το process ή να γίνονται πιο πολλές συνεργασίες? Μπορεί να συνεργάζεστε πιο πολύ με το εξωτερικό τώρα απ'ότι πιο παλιά?

Σοφία: Εγώ ξεκίνησα να δουλεύω ακριβώς πάνω στην κρίση, δηλαδή το 2010, δεν νομίζω ότι μπορώ να το συγκρίνω με παλιότερα.

ΜΛ: Κατά τη διάρκεια της κρίσης?

Σοφία: Από το 2010 μέχρι σήμερα? Νομίζω ότι υπάρχουν πιο πολλά μέρη που μπορείς να κάνεις applications πια, αυτό. Αλλά επειδή κινούμαι και στην Ελλάδα και στο εξωτερικό...

ΜΛ: Και είναι απαραίτητο να κινηθείς και στο εξωτερικό?

Σοφία: Νομίζω εγώ ότι τα τελευταία χρόνια ίσως δουλεύω πιο πολύ με ξένους. Και δουλεύω και σε σκηνικά στην Ελλάδα.

ΜΛ: Τα σκηνικά είναι από τις δουλειές που σε πληρώνουν φαντάζομαι.

Σοφία: Το Goethe είναι πολύ καλό budget wise, ας πούμε.

Δάφνη: Τα σκηνικά είναι καλύτερα από το να κάνεις ένα έργο σαν καλλιτέχνης.

Σοφία: Γενικά είναι σπάνιο να σε πληρώνουν για να κάνεις ένα έργο σαν καλλιτέχνης. Σπανιότατο.

ΜΛ: Τότε γιατί το κάνετε ρε παιδιά?

Δάφνη: Γιατί το κάνεις? Γιατί είσαι καλλιτέχνης, και γιατί θες να εκφραστείς μέσα από αυτό. Γιατί θέλεις να παρουσιάσεις κάτι. Εγώ όλα τα τελευταία τα καλλιτεχνικά που έχω κάνει, έχω πάρει σχεδόν από όλα αμοιβή, πολύ μικρή όμως, δηλαδή δεν συγκρίνεται με οτιδήποτε άλλο. Και σου πληρώνουν την παραγωγή βεβαία, που δεν

θα μπορούσες να το κάνεις μόνος σου. Και υπάρχουν και κάποια που έχω κάνει στη Γερμανία, χωρίς αμοιβή αλλά μου πληρώναν την παραγωγή και τα ταξίδια.

ΜΛ: Και αυτή η έκφραση είναι τόσο σημαντική που ισοφαρίζει την πίεση να πληρώσεις το ΤΣΜΕΔΕ, ας πούμε?

Σοφία: Από το να κάνεις κάτι άλλο ναι. Δηλαδή να πούμε ότι θα δούλευα σε ένα αρχιτεκτονικό γραφείο...

ΜΛ: Που θα σε πλήρωνε κανονικά και θα είχες σταθερότητα...

Σοφία: Ναι αλλά αυτό νομίζω ότι είναι θέμα ανθρώπου και πόσο αντέχεις να χρωστάς. Τι να πω? Για μένα είναι πολύ σημαντικό. Είναι πιο σημαντικό να επενδύω σε τέτοια πράγματα, από το να επένδυα στο να προσπαθήσω να επιβιώσω κάνοντας κάτι άλλο. Αλλά προσπαθώ πάντα να πληρώνομαι με κάποιο τρόπο. Αλλά ξέρω ότι έχουν πολύ μικρή αμοιβή. Δηλαδή άντε να έχουν 500ευρώ.

Δάφνη: Στην Ελλάδα?

Σοφία: Ναι.

Δάφνη: Από μεγάλους φορείς?

Σοφία: Ναι. Το ένα μάλιστα κρατικό

Δάφνη: Ε κάποιοι φορείς έχουν ακόμα δυνατότητες. Αλλά κάποιοι άλλοι φορείς έχουν σαν δεδομένο ότι δεν θα δώσουν τίποτα. Γιατί δεν έχουν και budget. Και ξεκινάνε και με τη λογική ότι οι καλλιτέχνες δεν πληρώνονται.

Δάφνη: Θα σου πω ένα παράδειγμα. Χθες που ήμουν στη στοά εμπορών είχαν έρθει κάποιοι από το Berlin Radio 1 να μιλήσουν, και έλεγε το παιδί ότι δίνουνε αυτούς τους χώρους δωρεάν, και μπορούν οι καλλιτέχνες να κάνουν τα δικά τους πράγματα. Και τους ρώτησαν πως ζούνε αυτοί οι καλλιτέχνες. Ήθελαν να πούνε ότι ναι μεν τους δίνεις το χώρο δωρεάν, αλλά τελικά, επειδή αυτοί δεν επιτρέπεται να πουλάνε για να μην είναι ανταγωνιστικοί με τα άλλα μαγαζιά της περιοχής (που τελικά πληρώνουν ενοίκιο) αν παραγουν κάτι σαν εργαστήριο. Οπότε στην ουσία απλά οι καλλιτέχνες εκεί γλιτώνουν ένα έξοδο, ότι μπορούν να έχουν ένα χώρο για να κάνουν δράσεις.

ΜΛ: Τα τελευταία χρόνια, βλέπετε κάποια αλλαγή στο πως χρησιμοποιούνται συγκεκριμένοι χώροι? Έχουν κλείσει ίσως κάποιοι οργανισμοί λόγω κρίσης, και τι έχει γίνει στη θέση τους? Υπάρχει η ανάγκη στον κόσμο για αλλαγή, που εκφράζεται μέσα από τη χρήση του χώρου?

Δάφνη: Αυτό που κάνει πολλή εντύπωση είναι πως έχουν ανοίξει πολλοί μικροί χώροι, που στην ουσία είναι χώροι που τρέχουν οι καλλιτέχνες. Αυτό δεν υπήρχε παλιότερα, και είναι πάρα πολύ ωραίο. Υπάρχουν πολλές πρωτοβουλίες καλλιτεχνών που βρίσκουν τον τρόπο μόνοι τους να δείχνουν τη δουλειά τους, και πάνε και πολύ καλά. Για παράδειγμα το 3 137 (* interviewed).

Επίσης νέοι επιμελητές έχουν ανοίξει και αυτοί χώρους, όπως αυτόν που έχει ανοίξει η Φωκιανάκη, τον State of Concept. Βέβαια κάποιοι ανοίγουν μεν, αλλά κλείνουν

κιάλας, όπως οι Frown, επειδή δεν μπορούν να συντηρηθούν, που είναι κρίμα. Ένα άλλο είναι το SNEHTA, στην Κυψέλη. Και άλλα πολλά που δεν τα θυμάμαι τώρα. Αλλά ειλικρινά όλοι αυτοί δεν ξέρω πως βγάζουν τα έξοδα τους.

Σοφία: Νομίζω πως δεν τα βγάζουν, απλά όλοι έχουν τον τρόπο να επιβιώνουν. Παράδειγμα η SNEHTA είναι ένα residency που ζητάει αμοιβή για να έρθεις. Δηλαδή πληρώνει κάποιος το μήνα ένα συγκεκριμένο ποσό.

ΜΛ: Και τι ακριβώς κάνουν αυτοί οι χώροι? Παρουσιάζουν τη δουλειά τους? Άρα η γκαλερυ ή το μουσείο, ή ο οργανισμός σαν intermediate step φεύγει, ή οργανώνουν εκθέσεις και με άλλους? (Δες εδώ COHEN, επου είχαμε δει στο Cultural Economic theory: για το πως αλλάζουν οι intermediaries)

Σοφία: Τα κάνουν όλα αυτά. Και παρουσιάζουν τη δουλειά τους, και οργανώνουν εκθέσεις και με άλλους. Γίνεται μία επιμελητική ομάδα. Νομίζω ότι προσπαθούν να μην εξαρτώνται από κάποιο μουσείο ή γκαλερύ.

Δάφνη: Και είναι χώροι που δεν είναι συνέχεια ανοιχτοί. Είναι artist run project spaces, δεν είναι γκαλερύ.

Σοφία: Το Space Under είναι μία ομάδα αρχιτεκτόνων που κάνουν workshops και ζητάνε αμοιβή. Φέρνουν κάπως το στοιχείο της επιχειρηματικότητας για να μπορούν να επιβιώσουν και αυτοί.

Το άλλο project είναι το Circuits and Currents, που κάνει ο Νίκος Αρβανίτης και είναι χρηματοδοτούμενο από το DAAD, από το εξωτερικό ουσιαστικά.

Επίσης, μία ομάδα ανθρώπων που έχουν πάρει ένα Ευρωπαϊκό πρόγραμμα, και ξεκίνησαν να κάνουν πράγματα στη γειτονιά, εκεί στους κοινούς χώρους των προσφυγικών πίσω από την Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών. Το είχαν ξεκινήσει ήδη και μετά πήραν το πρόγραμμα.

Κάθε χώρος λειτουργεί διαφορετικά. Το θέατρο ΕΜΠΡΟΣ λειτουργεί με το σύστημα του Occupation ή reactivation (Εδώ χρησιμοποίησε references από εφημερίδες, και το άρθρο του Βαρουφάκη στο WDW Review).

Άλλοι πληρώνουν ενοίκιο, άλλοι κάνουν εκθέσεις στα διαμερίσματά τους. Η Ντόρα Οικονόμου νομίζω έκανε έκθεση στο γραφείο του πατέρα της.

Κι εμείς είχαμε κάνει ένα πολύ ωραίο project που λεγόταν «Ενοικιάζεται το Παρόν», και είχαμε ένα διαμέρισμα, που το χρησιμοποιήσαμε σαν χώρο να βάλουμε έργα διαφόρων καλλιτεχνών, και το κάναμε σαν διαδικασία με μεσίτη, δηλαδή είχαμε μία φίλη μας που ήταν μεσίτρια, η οποία έδειχνε το σπίτι, που όντως ήταν για να νοικιαστεί, και ταυτόχρονα με την επίδειξη του σπιτιού, έκανε ξενάγηση και στα έργα των καλλιτεχνών. Είχε πολύ πλάκα, και είχε γίνει το 2010-2011. Και αυτό ήταν απόρροια του ότι υπάρχουν πολλά άδεια διαμερίσματα.

Βέβαια φαντάζομαι ότι αυτά γίνονται και σε άλλα πλαίσια, όχι μόνο στο πλαίσιο της κρίσης.

ΜΛ: Ναι αλλά η κρίση δεν επηρεάζει? Εννοώ όταν υπάρχουν τα χρήματα και είναι όλα εύκολα, υπάρχουν αυτές οι σκέψεις?

Σοφία: Αυτό μου το έλεγε μία κοπέλα από τη Φινλανδία. Ότι υπάρχουν πολλά χρήματα για την τέχνη εκεί και πως ότι φτιάχνουν είναι φοβερά βαρετο κλπ.

Δάφνη: Εντάξει, στις πραγματικότητες που δεν υπάρχουν τόσα χρήματα νομίζω πως οι άνθρωποι/ καλλιτέχνες κάνουν και πολλά πράγματα μαζί, για να μπορέσουν να επιβιώσουν, το οποίο είναι ένα πολύ πειστικό πράγμα, μία κατασταση συνεχούς παραγωγικότητας. (continuous productivity)

Σοφία: Εγώ αλλάζω κάθε φορά το βιογραφικό μου όταν κάνω αιτήσεις για κάποια δουλειά. Προσαρμόζομαι στις αιτήσεις. Εγώ πιστεύω βέβαια ότι αυτό είναι θετικό. Βέβαια, ίσως το πιστεύω γιατί είναι ο χαρακτήρας μου έτσι και μου αρέσει να κάνω πολλά διαφορετικά πράγματα.

Και φτιάχνεις κι ένα πλαίσιο συνεργασιών, καταλαβαίνεις πως να χειριστείς το σύστημα, και όχι μόνο να σε χειρίζεται αυτό.

Δάφνη: Μαθαίνεις απο διαφορετικές πλευρές.

Σοφία : Αλλά μπορεί να είσαι πολύ κακός educator, με την έννοια του να μη σου αρεσει, να δυσκολεύεσαι κλπ, και να πρέπει να το κανεις για να επιβιώσεις.

ΜΛ: Αν πρέπει να το κάνεις, βγαίνει?

Σοφία: Ναι, εντάξει, εμένα μου αρέσει βέβαια. Έχει μια πολύ μεγάλη δυσκολια η διδασκαλία, απλά πιστεύω ότι μπορεί να αρέσει σε κάποιον, ενώ σε άλλον όχι.

ΜΛ: Πόσο εύκολο είναι να τα κάνεις όλα αυτά?

Σοφία: Κοίτα, είναι πολύ δύσκολο γιατί διασπάσαι σε πάρα πολλά πράγματα. Ας πούμε μέσα στην εβδομάδα έπρεπε να διδάσκω, να διοργανώνω την έκθεση στο Goethe και να δουλεύω και το δικό μου project. Είναι μεγάλη η διάσπαση της προσοχής και της αφοσίωσης. Ε, αυτό εμένα με κούραζε πάντα πολύ.

Τώρα με βλέπεις ήρεμη γιατί έχω σταματήσει τα πολλά και κανω αιτήσεις για residencies. Και αυτός είναι άλλος ένας τρόπος για να βρω χρήματα.

Κάνω αιτήσεις σε residencies που έχουν χρήματα. Στο εξωτερικό, αφού μόνο εκεί μπορείς να βρεις τέτοια προγράμματα που να έχουν και χρήματα. Για να δουλέψω το διδακτορικό μου έτσι.

Αλλά είναι δύσκολο να διασπάσαι σε πολλά πράγματα. Και πρέπει να πεταγεσαι από το ένα στο άλλο.

ΜΛ: Και σε όλα αυτά πρέπει να κινείσαι και στα αντίστοιχα networks ανθρώπων?

Σοφία: Ναι, απλά νομίζω ότι πλέον είναι όλα ένα. Δηλαδή πιστεύω ότι οι ρόλοι, ειδικά στο χώρο των τεχνών, είναι πάρα πολύ μπλεγμενοι πλέον.

ΜΑ: Πέρα από αυτά, υπάρχουν χώροι που μαζεύουν καλλιτεχνες? Συγκεκριμένες περιοχές?

Σοφία: Κοιτα, υπάρχει πολύς κόσμος, που δεν είναι καλλιτεχνες και μαζεύονται και κάνουν πράγματα. Πολλές ομάδες κοινωνικές, συνελεύσεις κατοίκων κλπ. Ας πούμε στα εξάρχεια στην Καλλιδρομίου, έχει ανοίξει ένας χώρος που είναι ο χώρος των Εξαρχείων. Και κάνουν διάφορα πράγματα, σαν αυτά που θα γίνονταν στον αντίστοιχο δήμο, και ακόμα γίνονται μάλλον.

ΜΑ: Αυτά που κάνουν είναι αξιόλογα? Σίγουρα είναι αξιόλογα σαν event. Τώρα το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα μπορεί να μην είναι τόσο πειραματικό, αλλά η κατάσταση που δημιουργούν, το ότι μαζεύονται κάθε μέρα και διοργανώνουν πράγματα, λειτουργώντας κι αυτοί κάπως σαν επιμελητές, είναι αρκετά σημαντικό (αντικατάσταση των θεσμών, βλ. Δήμος Αθηναίων). Εικαστικά θα έλεγα δεν είναι ενδιαφέρον, αλλά είναι πολιτιστικά ενδιαφέρον.

Και προέκυψε από τις συνθήκες της κρίσης. Τότε με τις πορείες δημιουργήθηκαν πάρα πολλές ομάδες και συνελεύσεις γειτονιάς, που δημιουργήθηκαν για να αποφεύγονται διάφορα πράγματα (από καταστροφες, μέχρι το να σου κόβουν το ρεύμα επειδή δεν έχεις να πληρώσεις το χαρτασι της Δ.Ε.Η.).

ΜΑ: Οι ομάδες αυτές ασχολούνται και με πράγματα πολιτιστικού περιεχομένου?

Σοφία: Κάποιες ναι.

Μία περίπτωση που έχει πολύ ενδιαφέρον είναι η Στοά εμπορών. Για το πώς αυτό το κτίριο είναι του ΟΑΕ (ΚΡΑΤΙΚΟ) των ταμείων, εγκαταλελειμένο, πως ο δήμος έδινε κάποια χρήματα για τους καλλιτέχνες, ενώ τώρα σταμάτησε να το δίνει, πολύ χαρακτηριστική ελληνική διαδικασία και πραγματικότητα γραφειοκρατίας σε σχέση με τα εικαστικά.

Επίσης πολλοί καλλιτέχνες περνάνε σε πιο εμπορικά πράγματα, φτιάχνουν φουλάρια. Εχω κάποιους πολύ καλούς φίλους καλλιτέχνες που έχουν ένα εμπορικό και καλλιτεχνικό χώρο, οι Arbit City Group, και Mind, που έχουν και ένα χώρο που λέγεται Cergaris και φτιάχνουν μπλούζες, φουλάρια, κλπ και τα πουλάνε στο Κολωνάκι. Ξέρω και άλλη μία ομάδα που το γύρισε προς τα εκεί, προς το fashion. Βρίσκουν, αναλύουν τα δεδομένα που πρέπει, θέλουν να επιβιώνουν από αυτό. Κάνουν και εκθέσεις. Αλλά είναι επιχείρηση.

Εγώ ας πούμε δεν είμαι καθόλου επιχειρηματικό μυαλό.

Επίσης κάνω tours στην πόλη, τα οποία περιλαμβάνουν διάφορα πράγματα με την πόλη. Δημιουργικές ομάδες, ιστορικά στοιχεία, την τουριστική πλευρά της Αθήνας, βρίσκω επίσης locations για μια ταινία παράδειγμα. Απλά όλα αυτά τα θεωρώ ένα. Είναι η απάντηση στην ερώτηση του ρόλου.

Επίσης κάτι που έχω δει είναι προσωπικές δράσεις που γίνονται συλλογικές. Όχι απαραίτητα καλλιτεχνικές βέβαια. Για παραδειγμα, ένας δάσκαλος φυσικής αποφάσισε να φτιάξει τις υποφωτισμένες εισόδους των πολυκατοικιών στην Κυψέλη. Πάει, ψάχνει, συνεννοείται με τους ενοίκους της πολυκατοικίας, που δεν είναι εύκολο, και αλλάζει απλά τις λάμπες.

Επίσης υπάρχουν πολλοί μηχανικοί, που ανοίγουν καταστήματα με φαγητό, και επειδή έχουν σπουδές, και τα πάνε επιχειρηματικά πολύ καλά. Και είναι αλήθεια ότι στην Ελλάδα τώρα ευδοκιμούν πολύ τα φαγάδικα.

ΜΛ: Ωραία, αυτές ήταν οι ερωτήσεις μου, ευχαριστώ πολυ.

Σοφία: Εγώ ευχαριστώ, και καλή επιτυχία.

5. Κοσμάς Νικολάου – 3 137

ΜΛ: Τι κάνετε λοιπόν εσείς εδώ

Κοσμάς: Κοίταξε, αυτό που προσπαθούμε να κάνουμε είναι ένα δικτυο κάπως, το οποίο και να στηρίζει τους καλλιτέχνες που συνεργαζόμαστε κάπως και είμαστε κι εμείς μέρος αυτού του δικτύου, και να διευκολύνει. Παράδειγμα υπάρχουν κάποια προβλήματα πρακτικά, και με την παραγωγή του έργου, και οικονομικά, και σε διάφορους τομείς, και διάφορες αποφάσεις για το πως θα οργανωθεί ένα έργο, ποιος πληρώνει, πως το παραγεις οικονομικά, ποιος το αγοράζει, ποιος έρχεται.. Προσπαθούμε σε όλα αυτά τα στάδια να δημιουργούμε κάποιες συνθήκες και δικλίδες ασφαλείας αλλά μέσα από άλλου είδους υποστήριξη, εφόσον δεν υπάρχουν χρήματα.

ΜΛ: Όπως?

Κ.: Εγώ, ας πούμε, αν κάνω ένα έργο, ξέρω ποιος θα με υποστηρίξει, και μπορώ να βρω ανθρώπους να δουλέψουν μαζί μου. Και ανθρώπους που πληρώνονται αλλά και ανθρώπους με τους οποίους υπάρχει μια αλληλοβοήθεια, και λόγω καριέρας, και λόγω πρότζεκτ. Παράδειγμα, αν εγώ φτιάξω ένα μεγάλο έργο, το που θα αποθηκευτεί, πως θα μεταφερθεί κλπ, όλα αυτά είναι χρήματα, και κοστίζουν πολύ. Εμείς λοιπόν προσφέρουμε ένα δίκτυο ανθρώπων που μπορεί να αλληλοβοηθάται.

ΜΛ: Επομένως πετυχαίνεται την παραγωγή των έργων πιο φθινα, σαν ομάδα μέσα από ένα δίκτυο που δημιουργείτε εσείς.

Κ.: Αυτό το πετυχαίνουμε με τον τρόπο που λειτουργουμε. Θα σου πω. Κάποιες φορές λαμβάνουμε προτάσεις οι οποίες είναι από μέτριες μέχρι πάρα πολύ καλές. Στις μέτριες είναι εύκολο. Απαντάς σε κάποιον, ευχαριστώ πάρα πολύ για το ενδιαφέρον, δεν κάνουμε έτοιμες προτάσεις, είναι πιο εύκολο να πεις ότι η στρατηγική μας δεν είναι αυτή κλπ, γιατί είναι μεν artist run space, αλλά επειδή είναι και το studio μας δεν έχουμε δραστηριότητα 10 μήνες. Έχουμε 3-4 συνολικά μέσα στο έτος. Επομένως δεν θα κάνουμε κάτι επειδή απλά ακούγεται ενδιαφέρον. Θα κουμπώνει πάντα με τα ενδιαφέροντά μας, με το πρόγραμμα, θα έχει κάποια στρατηγική, θα θέλουμε να δουμε τον καλλιτεχνη απο κοντα, επομένως δυο φορές που είναι πολύ καλά τα project, και που θέλαμε να συνεργαστούμε, τελικά δεν βγαίνει. Γιατί ο τρόπος που λειτουργούμε, που είναι βασισμένος στο ότι θα αποφασίσουμε εμείς να καλέσουμε κάποιον και να τον

δούμε από κοντά από το 0 level, τελικά δεν είναι μόνο ένας κανόνας, αλλά είναι δομικό στοιχείο του πως λειτουργούμε.

Παίζει πάρα πολύ η προσωπική σχέση, σε πολύ μεγάλο βαθμό. Έτσι φτιάχνουμε και το πρόγραμμα. Και είναι πολύ προσωπική ανάγκη και των τριών μας. Γίνεται από την προσωπική μας επιθυμία. Ναι, πάντα υπάρχει κάποια στρατηγική, του πως θα βρούμε funding, ποια σκηνή, γιατί θέλουμε να πάμε σε ένα συγκεκριμένο μέρος, υπάρχει σε όλο αυτό πολύ μεγάλη επιχειρηματολογία που δεν είναι απλώς θεωρία, απλώς τελικά η στρατηγική έρχεται μετά. Στην αρχή είναι η επιθυμία. Το κάνω αυτό γιατί θέλω να βλέπω κι άλλα πράγματα, να έρχομαι σε επαφή με άλλους καλλιτέχνες σαν κι εμένα, νεότερους, μεγαλύτερους, πετυχημένους, σε άλλη κλιμακα, από αυτό ξεκινάει, την εσωτερική μας ανάγκη. Γι αυτό και δεν κάνουμε κοινό έργο οι τρεις μας, έχουμε τελειως διαφορετική καλλιτεχνική πρακτική. Το κοινό μας έργο είναι το πρόγραμμα του 3 137.

ΜΛ: Και πώς ξεκινήσατε? Πριν 3,5 χρόνια?

Κ.: Θα σου πω πως έγινε. Πριν 3,5 χρόνια η Πάκυ αποφάσισε να μην κάνει μεταπτυχιακό, και να νοικιάσει studio. Βρήκε λοιπόν αυτόν το φανταστικό χώρο, κατά την άποψή μου, εγώ νομίζω ότι είναι από τους πιο ωραίους χώρους που υπάρχουν, η ενέργειά του είναι φοβερή. Αποφασίζει λοιπόν να χρησιμοποιεί το κάτω για ένα πιο εργασιακό κομμάτι, και πάνω για να στήνει, και στο πατάρι να είναι το γραφείο. Γνωριζόμασταν όλοι από τη σχολή, εγώ με τη Χρυσάνθη είχαμε ξαναδουλέψει μαζί, είμαστε κοινοί γνωστοί, ενώ εγώ και η Χρυσάνθη ήμασταν και φίλοι από τη σχολή.

Ξεκινήσαμε πολλά χρόνια μετά που τελειώσαμε τη σχολή. Τέλοσπάντων, η Χρυσάνθη έπρεπε να κάνει τότε ένα μεγάλο έργο, 2x2 κι αυτό ήταν λίγο χαρακτηριστικό, γιατί τελικά δουλεύουμε και με καλλιτέχνες που δεν έχουν χώρο. Ηθελε να κάνει λοιπόν αυτό το μεγάλο έργο, δεν χωρούσε στο σπίτι της. Κι επειδή μιλούσαμε με τη Χρυσάνθη τότε, της λέω «γιατί δεν λέμε στην Πάκυ?» Είναι κι ο ξυλουργός απέναντι, θα στο φέρει, το ξύλο, μετά θα έρθει η μεταφορική και θα έχεις τελειώσει». Της μιλάει, το κάνει.

Εγώ έτσι κι αλλιώς περνούσα 1-2 φορές το μήνα. Με τη Χρυσάνθη περνούσα πιο συχνά. Αρχίσαμε και είπαμε να κάνουμε μία έκθεση, να είμαστε εμείς οι τρεις κι άλλος ένας τύπος. Έχει κι αυτό ένα ενδιαφέρον, γιατί τότε η Χρυσάνθη ζωγράφιζε, και είχαμε πάει σε μία έκθεση που ήταν ένας φίλος μας που ήταν video artist, και λέγαμε μα πως είναι δυνατόν, βλέπω το πως ταιριάζουμε, το πως μας απασχολούν τα ίδια πράγματα και στη φόρμα, κι έχω πάθει σοκ, ενώ εγώ κάνω μόνο ζωγραφική ενώ αυτός κάνει μόνο βίντεο.

Κι έτσι ξεκινάει ένα plot, οι Βερσαλλίες, η πρώτη έκθεση που κάναμε. Και είναι μία έκθεση σπονδυλωτή, που δεν την είχε επιμεληθεί καποιος επιμελητής. Ακόμα νιώθω ότι είχε μια πολύ μεγάλη τοποθέτηση, παρά τις αδυναμίες που πλέον αναγνωρίζω. Ήταν ευχάριστο.

Ξεκινάμε με αυτό, με το όνομα του χώρου, για να στείλουμε δελτίο τύπου, είμαστε 3 στο 137. Και τελικά υπάρχει μια τόσο μεγάλη απήχηση, στα εγκαίνια

γίνεται πανδαιμόνιο, μας παίρνουν συνέντευξη, που τελικά ενώ είχαμε πει, ναι μεν, μπορεί να δουμε τι θα κάνουμε, τελικά ήταν σαν να είναι τόσο μεγάλη η έλλειψη που αυτό μας οδήγησε στο να το συνεχίσουμε σαν artist run space. Προφανώς αν δεν θέλαμε δεν θα γινόταν αλλά θέλω να σου πω ότι μας έσπρωξε πολύ.

ΜΛ: Μάλιστα. Τι σημαίνει το artist run space?

Κ: Λοιπόν, δεν υπάρχει όρος στα ελληνικά. Είναι ένας ανεξάρτητος, αυτοδιαχειριζόμενος χώρος από καλλιτέχνες.

ΜΛ: Το non-institutionalized δηλαδή?

Κ.: Ναι αυτό είναι μία συζήτηση βέβαια. Γιατι το non-istitutionalized και το κρατικό, στην Αγγλία και στην Ολλανδία είναι ένα τεράστιο κομμάτι. Στη χώρα μας πόσο είναι? Άρα είναι πολύ περίεργο στην Ελλάδα το τι είναι δημόσιο, τι κρατικό, τι ανεξάρτητο και μη δημόσιο, τι μη δημόσιο αλλά κάπως εξαρτωμένο. Ο χάρτης αυτός είναι λίγο περίεργος, ειδικά σε μία καπιταλιστική αγορά που τα κάνει πιο δυνατά αυτά τα πράγματα, το ποιος τελικά σε πληρώνει. Δηλαδή τι πάει να πει δημόσιο και μη κρατικό? Αν έχεις ιδιωτικούς funders και δρας για το κοινό καλό, τελικά κάποιος μπορεί να σου πει ότι έχεις «ιδιωτικά» κίνητρα.

Στη χώρα μας κιόλας δεν ξέρω καν ποιος είναι ο δημόσιος τομέας. Το μουσείο. Δηλαδή τα χρήματα από το κράτος πάνε στο ΕΜΣΤ το οποίο δεν τα πάει καλά, και στη συμμετοχή της Ελλάδας στη Μπιενάλε της Βενετίας. Δεν χρηματοδοτείται κάτι άλλο, εγώ σαν καλλιτέχνης δεν μπορώ να χρηματοδοτηθώ από το κράτος.

Μετα από το εικαστικό επιμελητήριο μπορώ να πάρω δημόσια έργα. Αυτό όμως είναι για να κάνεις ντοκιμαντερ μαζί με τα τρελοκομεία. Μην το συζητάμε καν.

Εμείς σίγουρα είμαστε μία ιδιωτική πρωτοβουλία, η οποία στηρίζεται στο ότι είναι το studio μας. Είναι πατέντα. Στον ετήσιο μου προϋπολογισμό, από όπου κι αν είναι αυτός, είτε μου τα δίνουν οι γονείς μου, είτε κάνω άλλες δουλειές, είτε έχω κάποιο έσοδο, παίζουν όλα αυτά μαζί για εμάς.

Παλιότερα είχαμε περισσότερα χρήματα από γονείς, τώρα άλλος δουλεύει full-time και σε κάτι άλλο, άλλος δουλεύει ή έχει κι ένα έσοδο, όλοι κάνουμε ό,τι τύχει. Είτε κανονική side job είτε σαν εμένα που κάνω ό,τι τύχει, στήνω κλπ.

Μετά έχει συμβεί να κερδίσουμε ένα διαγωνισμό επιμέλειας. Έχουμε κάνει δύο φορές funded projects σαν καλλιτεχνες. Αλλά γίνονται όλα αυτά μαζί και ίσα ίσα που βγαίνουμε οικονομικά. Δεν είναι ότι μισοβγαίνω κάθε μήνα. Δηλαδή εγώ αν είχα ενοίκιο δεν θα έβγαίνα. Για να γίνει αυτό και να βγάζω τα εξοδα μου με αυτό, και με όλα αυτά μαζί θα έπρεπε να μένω με τους γονείς μου. Που είναι τρομερή η διάσπαση και για τη δουλειά αν το σκεφτείς. Δεν μένω με τους γονείς και δεν έχω ενοίκιο και τα καταφέρνω.

Θεωρώ ότι επειδή υπάρχει αυτός ο χάρτης ο συγκεκριμένος, εμείς τελικά είμαστε “δημόσιο”, είναι κάτι που κάνουμε για όλους, δεν το κάνουμε μόνο για εμάς, ούτε

για 10 ανθρώπους. Και μας ενδιαφέρει να έρθει κόσμος, να ανοίξει. Μας ενδιαφέρει αν θα έρθει ο γείτονας, αν θα έρθουν επιμελητές, καλλιτέχνες της πόλης και αν θα γράψει και το Art Forum

ΜΛ: Πως επηρεάζει όμως όλη αυτή η κατάσταση την καλλιτεχνική παραγωγή τελικά? Το μέσα σου. Από που ξεκινάς για να κάνεις.

6. Γαβριέλλα - Ρομάντζο

Interview

ΜΛ: Εσύ με τι ασχολείσαι ακριβώς? Ποιος είναι ο ρόλος σου στο Ρομάντζο, ποια είναι η σχέση με το Bios?

Gabi: Κατ'αρχάς το Bios και το Ρομάντζο είναι ένας κοινός οργανισμός, μία αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία. Ξεκίνησε το Bios το 2000 ως ένα οπτικο ακουστικό φεστιβάλ, και μετά από δύο χρονιές που έγινε το φεστιβάλ, θεώρησαν τα παιδιά ότι αν θελει κάποιος να κάνει μία αλλαγή στην πόλη πρέπει να έχει ένα μόνιμο χώρο. Ότι δεν μπορείς να κάνεις μία αλλαγή ουσιαστική μόνο με ένα φεστιβάλ. Βρήκαν το ακίνητο στην Πειραιώς. Κατ'αρχάς και τα δύο κτίρια δεν μας ανήκουν, είμαστε στο ενοίκιο και στις 2 περιπτώσεις.

ΜΛ: Νοικιάζετε από ιδιώτες?

Gabi: Ναι. Το κτίριο της Πειραιώς 184, ήταν ένα εγκαταλελειμενο εργοστασιο ανατλλακτικών αυτοκινητου, και προηγούμενα χρωματοπωλειο. Αρχικά διαμορφώθηκε ως ένα πολιτιστικό κέντρο οπτικοακουστικών τεχνων, και σταδιακά μεσα στα χρόνια μετακύλησε σε πιο παραστατικές τεχνες (performance art). Όταν γίναμε 10 χρόνων, είπαμε ότι θέλαμε αυτό το πράγμα να μεγαλώσει, κι επειδή δεν είχαμε ποτέ τη στηριξη του ελληνικού κράτους, δεν είχαμε λάβει ποτέ καμια επιχορήγηση, θεωρούσαμε ότι από τη στιγμή που η αναπτυξη δεν μπορεί να έρθει μεσω των θεσμών, πρέπει να τη φέρουμε εμείς με ένα τρόπο. Και θεωρήσαμε ότι αυτό θα γινόταν μεγαλώνοντας. Βρήκαμε λοιπόν αυτό το κτίριο εδώ (Ρομάντζο).

ΜΛ: Που στηρίζετε όμως βιοποριστικά ο οργανισμός?

Gabi: Με μία πολύ μεγαλη βιοποριστική λογιστική, εμείς το λέμε box office based. Ουσιαστικά είναι ότι τα έσοδα από τις εκδηλωσεις που κάνουμε, τα έσοδα από εξωτερικές εκδηλωσεις, δηλαδή γυρίσματα, επικοινωνιασεις χώρων για πολιτιστικές εκδηλώσεις και το bar. Από εκεί χρηματοδοτείται η δραστηριότητά μας και η ύπαρξή μας. Αλλά ο οργανισμός είναι μη κερδοσκοπικός.

Οπότε όταν γίναμε 10 χρόνων βρήκαμε αυτό το κτίριο το οποίο ήταν επίσης εγκαταλελειμένο, σε μία ζώνη που βαση μελέτης του ΥΠΕΚΑ ήταν τότε η νο1 με επικινδυνότητα να γίνει κανονικό γκέτο, και είπαμε ότι εδώ θέλαμε να φτιάξουμε την πρώτη ελληνική θερμοκοιτίδα δημιουργικών επιχειρήσεων, και μέχρι τότε μοναδική εδώ, την οποία παντρέψαμε με ενα πολιτιστικό κέντρο γιατί θέλαμε την εξωστρέφεια αυτού του πράγματος. Ειδικά και στην περιοχή

που είμαστε ένα αποκλειστικά κτίριο γραφείων δεν βοηθάει τη συνθήκη, ούτε της περιοχής ούτε των επιχειρηματιών. Πόσο δε μάλλον που είναι ο δημιουργικός κλάδος. Δεν έχουμε start-ups εδώ, αλλά μπορεί να είναι ένας φωτογραφος, ή μια κοπέλα που φτιάχνει ρούχα. Οπότε έτσι υπάρχει και η έννοια του δικτύου.

Η θερμοκοιτίδα λειτουργεί από το Σεπτέμβριο του 2013, ενώ το κτίριο άνοιξε για εκδηλώσεις το Φεβρουάριο του 2013.

ΜΛ: Η απόφαση αυτή εν μέσω κρίσης πως πάρθηκε.

Gabi: Γιατί ο άνθρωπος που ηγείται της ομάδας δεν καταλαβαίνει από αυτά.

ΜΛ: Έχει τα χρήματα?

Gabi: Όχι, καθόλου. Ο Βασίλης Χαραλαμπίδης και ο Γιάννης Αναγνώστου που έχουν το bios ήταν γραφίστες και πολύ γνωστοί κάποτε. Οι οποίοι το ξεκίνησαν αυτό σαν χόμπι στην αρχή, και μετά απορρόφησε όλο αυτό το πράγμα. Ακόμα κάνουμε γραφιστικές δουλειές. Έχουμε την Καλων Τεχνών κλπ, πιο πολύ εκδόσεις τέχνης. Αλλά πλέον είναι τόσο μεγάλος ο κύκλος των εκδηλώσεων που δεν προλαβαίνουμε να κάνουμε τόσο πολύ γραφιστικά.

ΜΛ: Δουλεύει αυτό? Υπάρχει ισορροπία οικονομική?

Gabi: Οχι.

ΜΛ: Μπαίνετε μέσα?

Gabi: Συνέχεια. Δεν υπάρχει καμία προοπτική αυτό το πράγμα να είναι κερδοφόρο, αλλά ούτε και ισορροπημένο.

ΜΛ: Τότε πως συνεχίζει? Εχετε χρέη?

Gabi: Ναι, πολλά, προς το Δημόσιο. Τα οποία προσπαθούμε κάθε τόσο να καλύπτουμε τα παλαιότερα και συσσωρεύονται άλλα. Δεν γίνεται αλλιώς. Όταν υπάρχει ένας οργανισμός, του οποίου η φορολογηση είναι σαν να είσαι Α.Ε., όταν δεν σου ανήκει το κτίριο και έχεις απείρα λειτουργικά κόστη δεν γίνεται.

ΜΛ: Αρα δεν υπάρχει καμία απολύτως στηριξη κρατική?

Gabi: Ποτέ, ούτε ένα ευρώ.

Εμείς όταν είχαμε έρθει εδώ, είχε γίνει γιατί είχε πει τότε η δημαρχία ότι θελει να δώσει initiatives στον κόσμο που θα έρθει στο πρώην εμπορικό κέντρο. Το Γεράνι ήταν μία διαλυμένη περιοχή. Δεν περνούσες. Άνθρωποι που δούλευαν απέναντι φοβούνταν να φύγουν το βράδυ. Τώρα υπάρχει σημαντική βελτίωση. Επίσης μία άλλη λειτουργία του κτιρίου, την οποία ανακαλύψαμε στην πορεία είναι αυτή του κοινωνικού κέντρου. Δηλαδή προσπαθούμε να έχουμε σχέση με τη γειτονιά. Π.χ. η Μπαγκλαντεσιανή κοινότητα έκανε τις εκλογές της εδώ. Ένας Πακιστανός επιχειρηματίας έκανε μία επιχείρηση, και την παρουσίαση της την

έκανε εδώ. Θέλουμε να λειτουργούμε σε συνάρτηση με την περιοχή. Και δε τους χρεώνουμε γι αυτό, γιατί θέλουμε να δημιουργήσουμε το δίκτυο, και να δείξουμε ότι δεν είμαστε ξένοι. Οτι δεν ήρθε ενα γυαλισμένο πράγμα που ήρθε να τους αποκλείσει. Και τους συγκαταλέγουμε και στις δραστηριότητες μας. Είναι στις προθέσεις μας.

ΜΛ: Και η απόφαση για να έρθετε εδώ είχε παρθεί και με βάση αυτό?

Gabi: Γενικά, αφενός είμαστε άνθρωποι του κέντρου όλοι, αλλά δεν είναι ότι θέλουμε να το αλλάξουμε, δεν επιζητούμε το gentrification, δεν είναι ξαφνικά ότι ήρθε το προάστιο να φτιάξει την περιοχή. Απλά να είναι αναμμένη η λάμπα και να μην έχει σκουπίδια και απορρήματα στο δρόμο. Και να μπορώ να πάω δίπλα να αγοράσω κάτι και να με ξέρει ο τύπος, να έχουμε την αίσθηση της γειτονιάς.

ΜΛ: Εσύ τι κάνεις?

Gabi: Εγώ έχω τη γενική διεύθυνση του οργανισμού, αλλά ουσιαστικά είμαστε 5 άνθρωποι, πλην του τεχνικού προσωπικού κλπ, οπότε τα κάνουμε όλα. Κάνω και τον προγραμματισμό του θεάτρου στο bios και έχω και όλη την οργάνωση της θερμοκοιτίδας εδώ. Αλλά τα κάνω λίγο όλα.

ΜΛ: Προσωπικά εσύ βγαίνεις οικονομικά?

Gabi: Ναι, είμαι μισθωτή και για τα ελληνικά δεδομένα έχω ένα μισθό που είναι οκ. Αν ήμουν στην Αγγλία θα έπαιρνα τα τετραπλάσια χρήματα. Αλλά κάνω μια δουλειά που αγαπώ πολύ, σε ένα χώρο που αγαπώ πάρα πολύ και δεν θέλω να πάω κάπου αλλού.

ΜΛ: Τι είναι αυτό που παίρνεις απο αυτό και δεν θέλεις να πας αλλού? Τι δίνει αυτό το πράγμα στη Γαβριέλλα?

Gabi: Τι δίνει στη Γαβριέλλα?! Τεράστια ερώτηση.

ΜΛ: Είναι η δόξα? Φαίνεσαι?

Gabi: Ποια δόξα, δεν φαινομαι. Πάντα υπογράφουμε σαν δημιουργική ομάδα του Bios, δεν φαινομαι εγώ κάπου.

ΜΛ: Είναι τα χρήματα?

Gabi: Όχι, δεν είναι ούτε τα χρήματα. Κατ'αρχάς εγώ πριν έρθω εδώ, δούλευα σε δική μου δουλεια. Δηλαδή, δούλευα σε τηλεοπτική διανομή, πουλούσα ξένο πρόγραμμα στα κανάλια, σε μία οικογενειακή επιχείρηση που έπαιρνα πολύ καλά χρήματα και δουλευα 9-5, κι έκανα και τα ταξίδια μου. Αυτό δεν υπάρχει πια. Και ήταν συνειδητή η απόφαση του να έρθω εδώ. Ηρθα εδώ γιατί από που μου προσφέρθηκε, που ήταν να αναλάβω όλο το θεατρικό προγραμματισμό, που ήταν κάτι που ηθελα πάρα πολύ, είναι το αντικείμενο που συνεχώς ανανεώνεται, σε ένα χώρο που είναι οικογενειακός, δεν υπάρχει το κλιμα της πολυεθνικής, με πολλή δουλειά, πολλές ώρες, πολλή προσπάθεια. Και είναι η

προσπάθεια και ο αγώνας να φτιάξεις να κάτι που αποτελεί βάση εκκίνησης για πολλούς καλλιτεχνες.

ΜΛ: Και γιατί θέλεις να τους στηρίξεις?

Gabi: Γιατί θεωρώ ότι από τη στιγμή που δεν υπάρχει πολιτιστική πολιτική σε αυτή τη χώρα, ένας κλαδος χρειάζεται χώρους για να μπορέσει να ανθίσει. Εμείς δεν μπορούμε να προσφέρουμε χρήματα σε έναν καλλιτέχνη, αλλά μπορούμε να προσφέρουμε όλα τα υπόλοιπα, τα οποία δεν είναι καθόλου αμελητέα.

ΜΛ: Πληρώνουν όμως για αυτά?

Gabi: Για τη θερμοκοιτίδα πληρώνουν ένα αντίτιμο που σε σχέση με τις παροχές που έχουν είναι σχεδόν το μισό από ότι αν πήγαιναν να νοικιάσουν ένα χώρο αντίστοιχο. Δεν έχουμε τη δυνατότητα να μην πληρώνουν. Και στο θέατρο από το Bios παίρνουμε ένα κομμάτι από το box office. Δεν έχουμε τη δυνατότητα να στεγάζουμε κάτι δωρεάν. Απλά παίρνουμε το ρίσκο. Και έχουμε όλη την καλή διάθεση να πιστέψουμε σε αυτό που κάνει κάποιος και να πάρουμε το ρίσκο μαζί του. Θα θέλαμε πολύ να υποστηρίξουμε και οικονομικά τους καλλιτεχνες μας αλλά δεν γίνεται. Όμως για παράδειγμα, μαζί με τη Vodafone κάνουμε ένα πρόγραμμα υποτροφιών που μέσω ενός διαγωνισμού κάποιος νέος μπορούν να κερδίσουν την παρουσία τους στη θερμοκοιτίδα, δωρεάν για 8 μήνες.

ΜΛ: Άρα η ενασχόληση σου με αυτές τις δραστηριότητες, θα έλεγες ότι σχετίζεται με μία πρακτική που εσύ δεν θέλεις να αποφύγεις.

Gabi: Ναι, δεν μπορώ να φανταστώ να δουλεύω κάπου αλλού αυτή τη στιγμή, και να κάνω κάτι άλλο.

ΜΛ: Ξέρεις να κάνεις αυτό το πράγμα και άρα κάνεις αυτό?

Gabi: Όχι. Ε, κοιταξε, ερχόμενη εδώ, εγώ είχα κάνει θέατρο και παραγωγή κινηματογράφου. Οπότε για εμένα δεν ήταν 100% αυτό που έκανα. Ενα κομμάτι ήξερα να το κάνω, ένα άλλο το βρήκα στην πορεία. Έχει σχέση και με μία ελευθερία που έχεις. Μη όντας ένας μεγάλος οργανισμός, μπορείς να πάρεις πιο εύκολα ρίσκα. Που είναι κάτι που μου αρέσει.

ΜΛ: Αναφέρθηκες πριν στη Vodafone. Συνεργάζεστε με ιδιωτικούς χορηγούς?

Gabi: Στο Bios όχι, στο Ρομάντζο ναι. Επειδή αυτή τη στιγμή έτυχε να έχουν αρχίσει να «ξυπνάνε» όλες οι εταιρίες όσον αφορά την κοινωνική πολιτική, και των νέων. Στον καιρό αυτό της κρίσης, το κομμάτι της στήριξης των νέων στα πρώτα τους βήματα είναι ξαφνικά πολύ hot για το marketing τους. Για την αποπεράτωση του κτιρίου εδώ, που ήταν σχεδόν Brownfield site όταν ήρθαμε, στηριχτήκαμε σε μια χορηγία από τη Vodafone και στη στήριξη του ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος.

Τέτοια χρήματα δεν έχουμε πάρει ποτέ για το Bios, πέρα από κάποια χρήματα από εταιρίες τύπου Heineken για την αντίστοιχη προβολή κάνουλας. That's the extend.

ΜΛ: Κατάλαβα. Άρα είστε μέσα στην αγορά, παρότι μη κερδοσκοπικός οργανισμός.

Gabi: Κατ' αρχάς, ξέρεις ότι οι χορηγίες στην Ελλάδα έχουν 23% φορολόγηση και δεν υπάρχει καμία απαλλαγή για τον άνθρωπο που σου δίνει τα χρήματα. Δεν υπάρχει κανένα initiative φορολογικό για να δοθούν χορηγίες κλπ.

ΜΛ: Άρα το κάνουν για την προβολή.

Gabi: Ναι. Αυτή τη στιγμή η Vodafone, ή η όποια Vodafone, από το δικό μας τιμολόγιο για τη χορηγία τους δεν έχουν να κερδίσουν τίποτα. Είτε ήταν το δικό μας τιμολόγιο για τη χορηγία, είτε είχαν αγοράσει καρέκλες αυτής της αξίας δεν έχει καμία απολύτως διαφορά.

ΜΛ: Άρα δεν υπάρχει καμία απολύτως κρατική υποστηρίξη.

Gabi: Αυτό είναι το θέμα μου. Εγώ έχω την καρδιά μου περί πολιτιστικής πολιτικής. Δεν είναι μόνο η έλλειψη χρημάτων, αλλά και η έλλειψη στρατηγικής ώστε ιδιωτικές εταιρίες να επενδύσουν στον τομέα. Στην Αμερική, δεν υπάρχουν κρατικές επιχορηγήσεις, αλλά υπάρχουν initiatives για τις ιδιωτικές επενδύσεις. Το MOMA στηρίζεται από χορηγίες ανθρώπων, εταιριών. Γιατί υπάρχουν οι ελαφρύνσεις οι φορολογικές. Αυτό δεν υπάρχει στην Ελλάδα. Για τις ελληνικές εταιρίες είναι το marketing που τις ωθεί, επειδή μπορεί να πιάνει τη δεδομένη χρονική στιγμή. Δεν είναι κοινωνική πολιτική. Αυτή είναι η ειδοποιός διαφορά. Γι' αυτό έρχονται οι εταιρίες πλέον μετά και τσακίζουν την ταυτότητά σου. Γιατί δίνουν χρήματα για να φανούν, και όχι γιατί έχουν να κερδίσουν κάτι άλλο.

ΜΛ: Επηρεάζει η όποια ιδιωτική χορηγία το δικό σας πρόγραμμα?

Gabi: Όχι. Γιατί εμείς το κάνουμε με έναν τέτοιο τρόπο που έχουμε θέσει όρια στο τι μπορεί να δώσει κάποιος και τι μπορεί να ζητήσει ανταποδοτικά ως content.

ΜΛ: Και το κοινό σας είναι επαναλαμβανόμενο?

Gabi: Στο θέατρο έχουμε ένα σαφές κοινό, το οποίο είναι και μεγάλο κέρδος. Δηλαδή μπορεί να έρθει κάποιος να δει μία παρασταση και να επιλέξει να έρθει την επόμενη μέρα, χωρίς να ξέρει τι παρουσιάζουμε. Αυτό σιγά σιγά το πετυχαίνουμε και εδώ. Απλά με τη μουσική είναι λίγο πιο ευρύ το φάσμα.

ΜΛ: Τι έχει αλλάξει τα τελευταία χρόνια όσον αφορά τον τρόπο που παραγεται το προϊόν σας, ή τις συνεργασίες σας, αν συνεργάζεστε με άλλους οργανισμούς, ή στην ίδια την παραγωγή, το αποτέλεσμα, το περιεχόμενο.

Gabi: Εμεις, απουσία επιχορήγησης τελούσαμε πάντα υπό κρίση. Απλά έχει αυξηθεί ο ανταγωνισμός ως προς το κοινό. Δηλαδή εκεί που κάποτε κάποιος μπορεί να βγει 3 φορές την εβδομάδα, τώρα μπορεί να βγει μία (ενδεικτικά μιλώντας), ή εκεί που θα έπινε 3 ποτά, τώρα μπορεί να πιεί ένα. Αυτή τη στιγμή προσπαθείς να βελτιστοποιήσεις το προϊόν σου, για να κερδίσεις αυτη τη μία έξοδο του κοινού. Εμείς πάντοτε είχαμε μία πολιτική πολύ χαμηλού εισιτηρίου και στο θέατρο και στα μουσικά μας. Αυτή η τιμή είχε ως στόχο το κοινό μας, που ήταν πάντοτε ένα νεανικό κοινό που ποτέ δεν είχε πάρα πολλά χρήματα. Τα θεάματα μας στοχεύουν στο να διερευνήσουμε τη συνθηκη που είναι υπό διαπραγμάτευση.

Όσον αφορά τα μουσικά. Νομίζω ότι στην Αθηνά, είμαστε λίγο πιο συντηρητικοί λόγω κρίσης. Εκεί που θα περίμενες ότι από πλευράς φόρμας, συγγραφής και μουσικής ίσως, από τη στιγμή που το κάνεις γιατί θέλεις να το κάνεις, έχουν επιστρέψει όλοι λίγο σε ένα σίγουρο και οικείο περιβάλλον. Δεν βλέπω πειραματισμούς στη φόρμα. Βλεπω ελάχιστους, που υπήρχαν στην κλιμακά τους και πριν. Και πριν την κρίση υπήρχε ο Βασίλης Νούλας που έκανε performance σε ένα διαμέρισμα. Δεν μου λέει κάτι ότι υπάρχει ο Βασίλης Νούλας ακόμα. Super που υπάρχει, αλλά λέω. Φέτος ήταν η μεγαλύτερη σεζόν στο ελληνικό θέατρο από ποτέ. 1000 παραστάσεις, πραγματικά. Αλλά είναι όλες ίδιου τύπου παραστάσεις.

Υπάρχουν όμως περισσότερους συνεργασίες. Είμαστε πιο ανοιχτοί στο να κάνουμε μαζί πράγματα. Υπάρχει ένα πιο ευρύ πνεύμα συνεργασίας, αλληλεγγύης, μια προσπάθεια να συμπεριλάβεις και άλλες ομάδες ανθρώπων. Αλλά θα περίμενα ότι το προϊόν θα ήταν λίγο πιο αιχμηρό. [μιλάει όμως για το performance]

ML: Όσον αφορά τη χρήση των χώρων γενικά στην Αθήνα, υπάρχουν χωροι που ανοίγουν από καλλιτεχνες για να παρουσιάσουν τη δουλειά τους ή ένα πρόγραμμα που θέλουν. Εσλυ βλεπεις αλλαγή σε αυτό.

Gabi: Υπήρχε και πριν νομίζω. Είτε σε λίγο μικρότερη κλιμακα, είτε τώρα είναι λίγο πιο hot topic για τα free press, και το βλέπουμε περισσότερο, και το ακούμε περισσότερο. Και οι καταλήψεις πάντοτε υπήρχαν. Ο Παπαιωάννου από occupation βγήκε. Απλώς τώρα ίσως γίνεται λίγο περισσότερο, και σίγουρα φαίνεται πιο πολύ.

Δεν θέλω να το μειώσω. Δεν είναι ότι δεν συμβαίνει, και σε μεγάλο βαθμό μάλιστα. Απλά συνέβαινε και παλιά. Αυτό που ίσως είχε όντως γίνει είναι μία κοιλιά κάποιων ετών γύρω από τους Ολυμπιακούς (2001-2007) που όλοι νομιζαμε ξαφνικά ότι είχαμε χρήματα και τα είχαμε πιο φτυσμένα αυτά τα πράγματα. Σίγουρα όμως οι καλοί καλλιτέχνες πάντα προσπαθούσαν να βρουν τρόπους να τα κάνουν, κι ας μην είχαν χρήματα.

Το θέατρο του δρόμου πάντοτε υπηρχε, οι ζογκλερ πάντοτε υπήρχαν. Απλά νομίζω ότι τώρα, λόγω κρίσης τα free press το έχουν διαφημίσει πολύ. Θεωρώ ότι το θέμα των free press είναι ένα μεγάλο αντικείμενο προς εξερεύνηση, και πως μπορεί να επηρεάζει το τι θεωρείται hot και trendy, αφαιρώντας του όμως την αιχμή του περιεχομένου.

Και δυστυχώς επηρεάζουν πολύ κόσμο αυτά τα περιοδικά. Ενώ δεν υπάρχει η ενημέρωση η πραγματική, και δεν τους ενδιαφέρει καν τι κάνεις. Έχει να κάνει πάρα πολύ με το φαίνεσθαι. Οπότε και αυτό που παρουσιάζουν δεν εντριγκάρουν εμένα που μπορεί να το διαβάζω. Σίγουρα κάποιος που ενδιαφέρεται πραγματικά θα ψάξει παραπάνω για εσένα. Το θέμα είναι ότι και με την ψηφιακή πορεία, και με το πόσο εύκολα και σύντομα πρέπει να αλλάζουν τα θέματά τους, δεν γίνεται σωστή ενημέρωση, ούτε υπάρχει σημαντικός λόγος.

Επίσης μία αλλαγή που όντως παρατηρώ είναι ότι νιώθω πως ο Αθηναίος προσπαθεί να ξανακατακτήσει το δημόσιο χώρο που του ανήκει. Σε παρκα, σε πλατείες, με συλλογικές προσπάθειες.

ΜΛ: Μάλιστα. Ευχαριστώ πάρα πολύ, αυτά ήταν όλα.

Gabi: Εγώ ευχαριστώ! Καλη επιτυχία.

7. Interview Athens Zine Biblioteque – Panayiota Triantafyllatou

ΜΛ: Πείτε μου για το Athens Zine Biblioteque αν θέλετε.

G&T: Το Athens Zine Biblioteque είχαμε κάνει ένα worshop με τα Ιχνη Εμπορίου, το πρώτο Edition. Επειδή μας άρεσε, είπαμε να το δοκιμάσουμε τη δεύτερη φορά που το πρότειναν τα παιδιά. Και κατεβάσαμε την ιδέα με τη συλλογή των FanZines για να δημιουργήσουμε τη συλλογή. Και το κάναμε.

ΜΛ: Πώς το συντηρείτε?

G&T: Εμείς παραχωρούμε την ιδιότητα της και οι άνθρωποι μπορούν να έρθουν και να διαβάσουν ότι υπάρχει στη βιβλιοθήκη. Είναι δανειστική. Πως το συντηρούμε. Εμείς κάνουμε κάποια workshops. Τα ιχνη εμπορίου μας παρέχουν το χώρο, το ρεύμα, τα κοινόχρηστα και την καθαριότητα. Έτσι χρησιμοποιούμε το Δημοσιο, αλλά ανήκουμε μέσα σε αυτή την ομάδα. Και ότι workshop κάνουμε είναι ανοιχτό στο κοινό.

ΜΛ: Και πως βγαίνετε?

G&T: Εμείς έχουμε κι άλλες δουλειές. Η βιβλιοθήκη τα έξοδά της, που δεν είναι πολλά, τα βγάζει από τα workshops, παίρνοντας δωρεές. Έχουμε έναν κουμπάρα, και οι άνθρωποι που έρχονται συνεισφέρουν όποιο ποσό θέλουν. Στα workshops τους λέμε όποιος θέλει να κάνει κάποια δωρεά κλπ, αν τους αρέσει η δραστηριότητά τους. Αλλά δεν νιώθουμε και ωραία να το ζητήσουμε όταν τελικά έρχονται, οπότε από τους συμμετέχοντες στα workshops δεν έχουμε πάρα πολλές δωρεές.

Πάντα όμως από τα workshops παράγουμε ένα Zine, τα βγάζουμε σε 70 αντίτυπα ύστερα τα διαθέτουμε στο κοινό σαν δωρεές. Δεν επιτρέπεται να τα

πουλάμε γιατί αυτό ήταν αρχικός όρος του Ταμείου Εμπορων στο οποίο ανήκει το κτίριο. Έτσι ότι κάνουμε το κάνουμε με δωρεές.

Σε καμία περίπτωση αυτό το πράγμα δεν μπορεί να βγάζει ένα μισθό και για τους δύο. Αλλά τα έξοδά του τα βγάζει. Ό,τι υλικά χρησιμοποιούμε κλπ. Και είμαστε πολύ ευχαριστημένοι με αυτό. Επενδύουμε αρχικά δικό μας κεφάλαιο, αλλά δεν είναι πολλά αυτά τα χρήματα, απλά τα παίρνουμε πίσω από τις δωρεές. Βέβαια, οι δωρεές δεν λειτουργούν πάντα γιατί οι άνθρωποι έχουν συνηθίσει στο δωρεάν και μετά έχουν την απαίτηση να συνεχίζουν δωρεάν. Νομίζουν ότι κι εμείς παίρνουμε χρήματα από κάπου αλλού. Και μπορεί να μην καταλαβαίνουν και τη λογική της δωρεάς.

Κάποιοι επίσης κάνουν δωρεές Zines. Συλλεκτες, και αγοράζουν αλλά και μας κάνουν δωρεές από Zines. Κι έτσι μπορούμε να τα έχουμε στη βιβλιοθήκη. Και ένα ίδρυμα, το ΑΤΟΠΟΣ μας έκανε δωρεά 7 FanZines και κάποια artbook δώρο.

ΜΛ: Άρα όλες οι δωρεές έχουν να κάνουν με τη συλλογή και τη λειτουργία.

Τ: Ναι.

ΜΛ: Πόσο θα κρατήσει αυτό το project?

Γ+Τ: Μέχρι 15 Ιουνίου. Μετά θα δούμε τι θα κάνουμε. Σίγουρα θα κάνουμε κάποια workshops ήδη κανονισμένα, με τη Στέγη, στην Ιθάκη. Και ύστερα θα δούμε. Τώρα από το Σεπτέμβριο θα μετακομίσουμε μαζί. Στο σπίτι πρόχειρα ακόμα θα έχουμε ένα χώρο στο σπίτι για τους πρώτους μήνες. Να ανοίγουμε για ένα Σάββατο το μήνα για το κοινό, χρησιμοποιώντας το δικό μας χώρο. Αυτό λόγω έλλειψης χρημάτων. Πολύ θα θέλαμε να είναι ένα δικό μας δημιουργικό γραφείο, και να είναι εκεί και η βιβλιοθήκη, αλλά δεν είναι εύκολο.

Μετά, ανάλογα και το πως θα πάει θα το δούμε. Θα κάνουμε και ένα FanZine, σαν καταγραφή όλου του project για να πουλήσουμε μετά την ιδέα της βιβλιοθήκης σε έναν οργανισμό ή σε κάποιον ιδιώτη που τον ενδιαφέρει πλέον σαν τέχνη και πολιτιστική κληρονομιά που καταγράφει και την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα.

Η Στέγη μας ρώτησε αν θέλουμε κάποια αμοιβή. Εμείς προτιμήσαμε να ζητήσουμε χρήματα για την παραγωγή ενός Zine σε περισσότερα κομμάτια, για να το παίρνει ο κόσμος δωρεάν. Θα μπορούσαμε να βγάλουμε κάτι και να βγάλαμε και τα σπασμένα κάπως, αλλά προτιμήσαμε να το επενδύσουμε στην βιβλιοθήκη.

ΜΛ: Άρα επενδύετε και χρόνο και χρήματα σε αυτή την ιστορία. Αφού όμως δεν πληρώνεστε από αυτό γιατί το κάνετε?

Γ: Όλοι αυτό μας ρωτάνε. Γιατι το γουστάρουμε.

Τ: Όντως έχουμε επενδύσει πολύ χρόνο σε αυτό το πράγμα. Και θεωρούμε κιάλας ότι από ένα σημείο και μετά υπάρχει μία δυναμική σε αυτό, μπορούμε να το πουλήσουμε, να πάει παραπέρα, να είναι ένα art project.

ML: Άρα όμως είναι και στο μυαλό σας να βγάλετε χρήματα από αυτό στο μέλλον.

T: Ναι, ναι, εννοείται. Να είναι αυτόνομο σίγουρα. Δεν θέλουμε να έρθει κάποιος και να αγοράσει τη βιβλιοθήκη, γιατί είναι προσωπική συλλογή και υπάρχει και ένα συναισθηματικό στοιχείο σε όλο αυτό. Και αναπτύσσουμε και μία άμεση σχέση με όλους όσους τα φτιάχνουν. Και μας γνωρίζει ο κόσμος, αναπτύσσουμε σχέσεις. Υπάρχει μία οικειότητα, άμεση σχέση.

ML: Ποιο είναι τελικά το πιο δυνατό κίνητρο από αυτά που μου έχετε αναφέρει μέχρι τώρα θα λέγατε?

T&G: Αυτή η σχέση, η οικειότητα και η ένωση μέσω της δουλειάς και του συναισθήματος που βγάζουν τα Zines είναι πολύ σημαντικό για εμάς. Η παραγωγή τους έχει ένα μεράκι, μια προσωπική ματιά.

Επίσης, είναι η καταγραφή της πολιτιστικής κληρονομιάς που μας ενδιαφέρει. Σίγουρα τα χρήματα είναι το λιγότερο δυνατό κίνητρο, αλλά αν έρθουν καλώς να έρθουν. Νομίζω είναι οι συνεργασίες που μας τραβούν πιο πολύ απ'όλα. Και το δίκτυο και οι σχέσεις.

Και είναι σημαντικό και η γνώση που παίρνουμε εμείς από όλο αυτό. Που μαθαίνουμε καινούργιες δουλειές, και καινούργιους ανθρώπους που μας ενδιαφέρουν κι εμάς.

ML: Και τι κάνετε μεμονωμένα ο καθένας?

G: Εγώ είμαι αρχιτεκτονας, συνεργάζομαι με μια άλλη αρχιτεκτονα και της κάνω κάποια σχέδια. Ο Τάσος έχει πιο πολλά να πει. Από εκεί συντηρούμαι.

T: Εγώ είμαι γραφιστας. Δουλεύω τα πρωινά στην ActionAid σαν γραφίστας inhouse. Παράλληλα έχω και μία ιδιωτική εταιρία που εκδίδω κομικ εδώ και 15 χρόνια, και δουλεύω και σαν freelance graphic designer. Όλα αυτά μαζί βγάζουν τα προς το ζην. Δουλεύω μέσα στην αγορά, και κυρίως με commissioned projects. Και τα comic τα πουλάω κανονικά. Παλιότερα και η εκδοτική είχε διανομέα, έμπαινε Παπασωτηρίου κλπ, αλλά τώρα πλέον, επειδή έχω φάει τρελό φέσι από όλους, κι επειδή δεν έχω και το χρόνο να τους κυνηγήσω πλέον, η εκδοτική ενεργοποιείται μία φορά το χρόνο στο comicdom που έχει πάγκο εκεί πέρα, βγάζει ένα καινούργιο κόμικ, δύο ή τρία, και δουλεύει πολύ με τα παλιά. Παλιά έβγαζα 1000 κομμάτια, τώρα είναι πιο συλλεκτική η κατάσταση, και βγάζω 150 κομμάτια ας πούμε. Αλλά τα παλιά τα πουλάω με μισό ευρώ ας πούμε.

ML: Άρα δεν βγάζει κέρδος.

T: Παλιά έβγαζε. Ή τουλάχιστον έβγαζε τα εξοδά της. Τώρα βγάζει κέρδος γιατί βγάζω τα παλιά που δεν έχουν έξοδα. Τώρα όποτε είμαι στην έκθεση αυτή βγάζω έναν έξτρα μισθό.

ΜΛ: Άρα τη βιβλιοθήκη, και αυτό το project τα συντηρείς με την πρωινή σου δουλειά.

Τ: Ναι. Και θέλουμε να κάνουμε και μια παρουσίαση της βιβλιοθήκης, τι έχει κάνει όλο αυτό το διαστημα, τι μπορεί να προσφέρει, την επισκεψιμότητα του κόσμου κλπ, για να προσφέρουμε τη συλλογή σε έτοιμο χώρο που μπορεί να τη νοικιάσει και να είναι και κάποιος από εμάς που θα πληρωνεται με την παρουσία του εκεί.

Στις καλές εποχές της Ελλάδας θα μπορούσαμε να πάρουμε και κάποια επιχορήγηση για παράδειγμα.

ΜΛ: Έχετε στο μυαλό σας να προσεγγίσετε ιδιωτικά ιδρύματα?

Τ: Ναι αυτά θέλουμε να προσεγγίσουμε. Έχει γίνει μία πρώτη επαφή και αυτός είναι ο στόχος, αυτά θέλουμε να προσεγγίσουμε.

Αλλά όλα αυτά θέλουν το χρόνο τους, αλλά δεν το έχουμε βάλει κι εμείς ακόμα σε ένα πλαίσιο για να δούμε που μπορούμε να απευθυνθούμε. Επίσης δεν ξέρουμε πως λειτουργούν οι γκαλερύ, αν είναι βιώσιμες κλπ. Δεν έχουμε αυτή την εμπειρία αυτή, αλλά θα το βρούμε στην πορεία.

ΜΛ: Τι σας κάνει λοιπόν να θελετε να επενδύετε προσωπικά χρήματα και χρόνο σε αυτά τα projects συγκεκριμένα.

Γ: Θέλουμε να είμαστε δημιουργικοί, να καταπιανόμαστε με τα χέρια μας. Και μου αρέσουν πολύ και τα workshops και ήθελα να το μεταφέρω και σε άλλους. Μας γεμίζει.

Τ: Επίσης, αυτό που λες με τα χρήματα, δεν είναι ότι επενδύουμε τόσα πολλά. Τουλάχιστον τώρα που είμαστε σε αυτό το πλαίσιο. Δεν έχουμε μεγάλη χασούρα και δεν το βλέπουμε σαν χρηματική επένδυση καν. Είναι κάτι που κάνουμε και θέλουμε να σπαταλήσουμε το χρόνο μας σε αυτό. Απλά σαν συνέχεια, θέλουμε να γίνει κάτι με αυτό γιατί υπάρχει η δυνατότητα.

ΜΛ: Το γεγονός ότι καταπιάνεστε με διάφορα projects παραλληλα, το κάνατε ανέκαθεν, ή το κάνατε τώρα επειδή υπάρχει ίσως ο χρόνος γι αυτό?

Τ: Ανέκαθεν γινόταν αυτό. Εγώ πάντα το έκανα. Και η Γιώτα πριν τη βιβλιοθήκη έκανε ένα άλλο προτζεκτ.

Γ: Εγώ κάποια στιγμή ήμουν άνεργη για πολύ καιρό κι άρχισα να πηγαίνω σε εκθέσεις για πολύ καιρό. Αρχιτεκτονικής και Design. Αλλά δεν έβλεπες κόσμο. Και αυτό φαινόταν λίγο μίζερο. Ενιωθα ότι ο κόσμος δεν ήξερε γι αυτά. Οπότε ξεκίνησα ένα μπλογκ εβδομαδιαίο, κι άρχισα να καταγράφω εκθέσεις αρχιτεκτονικής και design. Το σταμάτησα φετος λόγω ελλειψης χρόνου, λόγω της βιβλιοθήκης.

Είχα το χρόνο και το ενδιαφέρον να το κάνω. Αλλά δεν βγήκε τίποτα οικονομικό από αυτό. Είχα κερδίσει κάτι προσκλησεις για το Πανόραμα. Δεν το κυνήγησα για να μου βγει κάτι επαγγελματικά από αυτό. Αλλά είχε καλό fan page.

Και αυτό όλο μου έδωσε την εμπειρία. Αλλά δεν το έχω το επιχειρηματικό. Αλλά το βρίσκω στην πορεία. Σημασία έχει να κάνεις κάτι, να υπάρχουν στη σκηνή. Είναι προσωπική σου υποθεση προφανως, αν δεν βάζεις χρήματα δεν υπάρχει θέμα, αν έτσι κι αλλιώς δεν έχεις δουλειά.

Τώρα πραγματικά έχει αλλάξει η σκηνή, γιατί κι εγώ κάνω πολλά πράγματα. Και πάω στη Βιβλιοθήκη για να χαλαρώσω.

ΜΛ: Έχετε δει αλλαγές λόγω κρίσης? Και τι έχετε δει εσείς, τι βλέπετε γύρω σας?

Γ: Βλέπω πολλά προσωπικά προτζεκτς. Γιατί οι ανθρωποι έχουν χρόνο να το κάνουν πλέον. Τα πιο ερευνητικά προτζεκτς.

Τ: Και παντού είναι δύσκολα. Και στο design και στα εικαστικά. Η αγορά είναι μικρή εδώ, και ξέρω ότι οι γκαλερύ δεν πολυπουλάνε. Έχουν πέσει γενικά.

Η κρίση είναι κρίση, και φαίνεται, και σε μεγάλους οργανισμούς. Υπάρχουν πλέον λίγοι οι φορείς που μπορούν να επενδύουν ακόμα στην τεχνη.

Γ: Ναι. Ας πουμε το κράτος μπορεί μόνο πλέον να δίνει δωρεάν τους χώρους, αυτό που κάνει τώρα με τα ίχνη. Τώρα θέλουν να το κάνουν στην Κυψέλη στην παλιά αγορά. Το Συν Αθηνα του Δήμου Αθηναίων κάνει κάτι σαν τα ίχνη στην παλια αγορά της Κυψέλης, από Σεπτεμβριο.

ΜΛ: Δεν θέλετε να μεταφερθείτε εκεί?

Τ: Δεν μας έχει γίνει κάποια πρόταση, αλλά το εχουμε ξεπεράσει κιολας αυτό το σταδιο. Δηλαδή θέλουμε να κάνουμε και λίγο κάτι άλλο. Το καναμε αυτό πιλοτικά, δουλεψε και θελουμε να το προχωρησουμε. Να ειμαστε ανεξάρτητοι, ή σε συνεργασία με κάποιον άλλο φορέα. Ή καλύτερα μόνοι μας αφού έχει αναπτυχθεί κάποιο κοινό, να το προχωρήσουμε.

Γ: Βλέπουμε και τα project του εξωτερικού που πλέον τα ψάχνουμε και λέμε, ναι, γιατί όχι, γιατί να μην το κάνουμε κι εμείς, γιατί να είμαστε ερασιτεχνες.

Τ: Θέλουμε να ειμαστε πιο ανεξάρτητοι πλέον, να γίνει η βιβλιοθήκη ένας οργανισμός, ΜΚΟ ή non-profit.

Γ: Ναι και πρέπει να είμαστε καθαροί, που θέλουμε να είμαστε.

Γι αυτό και πήγαμε και συνειδητα στα Ιχνη Εμπορίου, φαινόταν πολύ καθαρή δράση. Υπάρχουν άλλες δράσεις που λες εντάξει, αυτός το κάνει για τα χρήματα. Αυτή ήταν πολύ καθαρη σαν πρωτοβουλία, ανεξάρτητη από πολιτικό χρωματισμό. Η οργάνωση ήταν αρκετα ελευθερη, δημιουργώντας κάποια πολύ γενικα guidelines. Και η οργανωση ξεκινησε από τους 3 αρχιτεκτονες. Στην Κυψέλη τώρα πάει ο Δήμος με τη Συν Αθηνα πρωτα πηγε ο Δήμος. Δεν ξέρω αν

θα πήγαινα εκεί εύκολα. Μπορεί να σου άφηνε μετά το στιγμή ότι πηγες εκεί. Δηλαδή αν ξεκινούσαν εκεί μπορεί να το απέφυγα. Είναι πιο 'Δημόσιο'.

ΜΛ: Δηλαδή το Δημόσιο θα το αποφεύγατε παρότι ξεκινάει μια πρωτοβουλία αντιστοιχη.

Γ: Ναι γιατί δεν ξέρω πόσο καθαρή είναι. Ενω στα Ιχνη Εμπορίου, τουλάχιστον όπως φαίνεται προς τα έξω, αυτό που είπαν, αυτό ήταν. Ούτε η αναμειξη του Δημοσιου ηταν τέτοια που να μας χρωματίσει. Οσο να ναι φοβασαι και την αρνητική διαφήμιση. Μην πας καπου και ξαφνικά ξεκινήσεις με δυσφήμιση. Τα Ιχνη Εμπορίου είναι πιο ουδέτερα.

Επίσης ο χώρος των Ιχνών Εμπορίου, που είναι η Στοά Εμπορων, είναι σαν δημόσιος χώρος και λειτουργεί πολύ ωραία και για τα ίδια τα καταστήματα. Γιατί μερικές φορές κάνουμε τα workshops εκεί. Και η οργανωση μας βοηθησε πολύ.

Πριν πάμε λοιπόν οπουδήποτε, σίγουρα το σκεφτόμαστε και αυτό. Γιατι είναι σημαντικό το τι θα σημαινει η συνεργασία για εμάς και την ταυτότητα που θα πάρει το project μας από τις συνεργασίες του, και αν εμείς τη θέλουμε αυτην την ταυτότητα.

ΜΛ: Ωραία, αυτές είναι οι ερωτήσεις μου λοιπόν. Ευχαριστώ πολυ.

Γ & Τ: Κι εμείς. Καλή επιτυχία, ελπίζουμε να βοηθήσαμε!

8. Interview with curator Katerina Tselou (Greek)

ΜΛ: Καλησπέρα Κατερίνα. Θα ήθελες να ξεκινήσουμε με το τι κάνεις εσύ? Ποια είναι η επαγγελματική σου πορεία?

Katerina Tselou (Κ.Τ.): Λοιπόν, εγώ σπούδασα Φιλολοφία και Ιστορία της Τέχνης. Με ενδιέφερε πάντα ο τομέας της σύγχρονης τέχνης. Πήγα στις Βρυξέλλες και δούλεψα με την Κατερίνα τη Γρέγου στο ARGOS center for the arts and media. Επέστρεψα στην Ελλάδα το 2009 και υπήρξα συνεπιμελήτρια με την Ελένη Κούκου στο πρόγραμμα Common View που ήταν visual arts program του Εθνικού Θεάτρου επί Γιάννη Χουβαρδά. Στη συνέχεια ήμουν μέλος και coordinator της επιμελητικής ομάδας της τέταρτης Athens Biennale, και τώρα εδώ και ένα χρόνο έχω ξεκινήσει και δουλεύω με τον Adam Szemczyk ως μελος της ομάδας της dOCUMENTA στην Αθήνα. Ασχολούμαι με το χώρο ως επιμελήτρια, και ασχολούμαι βέβαια και με την παραγωγη και δουλεύοντας πολύ κοντά με τους καλλιτέχνες σε κάθε επίπεδο της παραγωγής. Πάντα η ιδέα του development των projects μαζί με τους καλλιτέχνες είναι κάτι που με ενδιέφερε.

ΜΛ: Γιατί σε ενδιέφερε συγκεκριμένα η σύγχρονη τέχνη?

K.T: Πέρασα και περιόδους που με ενδιέδεραν και άλλα κομμάτια όπως ο μοντερνισμός πάρα πολύ. Αλλά από το μοντερνισμό πιας πολύ εύκολα στη σύγχρονη τέχνη. Διότι όταν μιλάς για το μοντέρνο και μοιραία για το Avant Garde, κάπως αυτό εμένα με έσπρωξε προς τη σύγχρονη τέχνη. Ήταν η παραγωγή, ήταν αυτό που γινόταν την εποχή που ζούσα κι εγώ, και μου φαινόταν αυτό πάντα πάρα πολύ ενδιαφέρον. Έχει τις δυσκολίες του και αυτό, γιατί δεν μπορούμε να έχουμε πάντα την απόσταση τη χρονική και μπορείς να δεις και να κρίνεις τα πράγματα διαφορετικά. Με τη σύγχρονη τέχνη μπορεί να είσαι και σε ένα mental confusion για το τι σου αρέσει και τι όχι κλπ. Στο παρελθόν είχα τέτοιες ιδέες σχεδόν σχιζοφρενικές, που όμως είναι μια πολύ δημιουργική διαδικασία. Το μεγάλο ατού επίσης είναι ότι είσαι σε μία καλλιτεχνική παραγωγή του τώρα, και δεύτερον δουλεύεις με καλλιτέχνες που είναι εν ζωή. Μπορείς να έχεις την επαφή με τον καλλιτέχνη και άρα τη δυνατότητα να εμπλακείς πολύ δημιουργικά στη διαδικασία παραγωγής.

ML: Και τι περιλαμβάνει αυτή η διαδικασία παραγωγής? Τι παίρνεις εσύ από αυτή τη διαδικασία.

K.T: Κοίταξε. Δεν θα έλεγα ότι έγινα επιμελήτρια επειδή δεν έγινα καλλιτέχνης. Δεν έχω την ανάγκη της καλλιτεχνικής έκφρασης. Αυτό που με ενδιαφέρει είναι η δυνατότητα που έχω μέσα από το διάλογο με τους καλλιτέχνες και τη συνεργασία μου μαζί τους, να μπορώ να βοηθήσω τον άλλο σε κάποιες στιγμές, αλλά και να δω πιο καθαρά τι γίνεται γύρω μου, σε μια συγκεκριμένη περίοδο.

Πιστεύω πολύ στη δύναμη της τέχνης, και στο ότι σε κάνει να μπορείς να κατανοήσεις πράγματα δίνοντας διαφορετικά πρίσματα της πραγματικότητας με έναν τρόπο πολύ ουσιαστικό. Και ιδιαίτερα σε μία εποχή που η πληροφορία και η εικόνα της πραγματικότητας περνάει και διαστρεβλώνεται ίσως από τα media, θεωρώ ότι η δύναμη του καλλιτεχνικού έργου να δεις διαφορετικές οπτικές είναι πάρα πολύ σημαντική, εκτός από ενδιαφεροσα.

Αρα δουλεύοντας με τους καλλιτέχνες, έχεις αυτό τον πλούτο των συζητήσεων που σε κάνουν να δεις τα πράγματα και λίγο διαφορετικά. Επίσης, συζητάς με ανθρώπους που έχουν ήδη άποψη, έξω από ένα συντηρητικό mainstream που βλέπεις να υπάρχει γύρω. Αυτό που έχει επίσης ενδιαφέρον, είναι ότι είσαι μέσα στη διαδικασία της παραγωγής γενικά του χώρου, και σε επίπεδο institutional, δηλαδή θεσμικό.

Πολλές ερωτήσεις που έχουν να κάνουν με τους θεσμούς δείχνουν πως αλλάζουν και αυτά. Άρα είσαι πραγματικά μέσα στη δημιουργία αλλαγών που είναι πολύ ενδιαφέρον. Και οι άνθρωποι της τέχνης θέλουμε να πιστεύουμε ότι οι αλλαγές αυτές σχετίζονται και με κοινωνικές αλλαγές.

ML: Προκαλούνται από αυτούς, ή προκαλούν αυτές τις κοινωνικές αλλαγές?

K.T: Σίγουρα προκαλούνται, και σίγουρα σιγά σιγά, λίγο λίγο ίσως προκαλούν κινήσεις σε ορισμένα πράγματα. Αυτό βέβαια έχει έναν ιδεαλισμό μέσα του και το ξέρω, αλλά για εμένα είναι σημαντικό να τον έχω για να δουλεύω σε αυτόν το χώρο.

ML: Εσύ γιατί επέστρεψες το 2009 πάνω στην αρχή του πανικού από την κρίση όπως προβαλλόταν από τα media?

K.T.: Κατ'αρχάς γιατί νομίζω ότι στη ζωή μου κάνω διάφορα ανορθόδοξα πράγματα. [γελια] Αυτό έγινε λίγο τυχαία. Το συμβόλαιό μου έληγε με το ARGOS και θα το ανανεώναμε εντός τετραμήνου. Και είπα γι αυτό το διάστημα είπα να γυρίσω στην Ελλάδα και να κοιταζω από εκεί τι να κάνω. Δεν ήταν οριστική απόφαση για εμένα τότε. Ήταν περισσότερο ένα μεταίχιμο. Μου προτάθηκε όμως η δουλειά στο Εθνικό τότε, που ήταν πολύ ενδιαφέρουσα, κι έτσι βρέθηκα να είμαι μέσα στην εποχή εκείνη στην Ελλάδα. Τα πρώτα δύο χρόνια κρατούσα τις επιφυλάξεις μου, ότι μπορεί να ξαναέφυγα. Μετά άρχισα, τα τελευταία δύο χρόνια ειδικά, να σκέφτομαι ότι είναι πάρα πολύ ενδιαφέρουσα περίοδος να είσαι στην Ελλάδα τελικά. Παρότι, αν παρουσιαστεί κάτι πολύ ενδιαφέρον θα έφευγα, δεν έχω τόσο εξαρτημένους δεσμούς με την Ελλάδα. Αλλά τα τελευταία χρόνια είναι τόσο ενδιαφέρουσα όσο και δύσκολη.

ML: Οι δυσκολίες που αναφέρονται?

K.T: Σε αυτό που βλέπεις να γίνεται γυρω σου. Δηλαδή, σε κοινωνικό επίπεδο κυρίως, που συνδέεται φυσικά με το οικονομικό. Είναι πολύ δυσάρεστο να βλέπεις ανθρώπους γύρω σου που καταλαβαίνεις ότι είχαν μία πολύ αξιοπρεπή ζωή και ξαφνικά βρίσκονται χωρίς τίποτα. Αυτό για εμένα είναι το πιο σημαντικό και το πιο δυσάρεστο.

Αρα οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο κόσμος γενικά, και ο κόσμος στο χώρο του πολιτισμού γενικότερα να επιβιώσει. Βέβαια, στην Ελλάδα δεν ήταν ποτέ τα πράγματα ανθηρά σε αυτό το κομμάτι. Δηλαδή ποτέ οι άνθρωποι που δουλευαν στον πολιτισμό δεν πληρώνονταν καλά, υπήρχε πάντα μια περίεργη ιδέα ότι κάνεις το χόμπι σου. Πάντα υπήρχε αυτό το θέμα στο πεδίο αυτό. Απλά αυτό που έχει δημιουργηθεί τελευταία είναι ένα παραδοξο. Δεν υπήρχαν που δεν υπήρχαν χρήματα, αλλά από ένα σημείο κι επείτα δεν υπήρχε τίποτα, αυτό έκανε τους ανθρώπους του χώρου να γίνουν πιο δημιουργικοί. Θα πω εδώ, με αποτέλεσμα να βλέπεις και πολύ καλύτερα πράγματα σε επίπεδο καλλιτεχνικής παραγωγής κατά την άποψή μου. Από την άλλη επειδή όλοι αποφασίσαμε κάποια στιγμή ότι δεν υπάρχουν χρήματα, είμαστε σε αυτήν την πολύ δύσκολη κατάσταση της κρίσης, άρα τι θα κάνουμε? Η μία λύση θα είναι να μην παράγεις, δεδομένου ότι δεν υπάρχει αντίκρουσμα, ή θα το κάνεις όπως μπορείς, και όπως θα το έκανες σε μία εποχή που οι ανάγκες είναι ειδικές. Δηλαδή, θα δουλεύεις χωρίς χρήματα, καλώντας καλλιτεχνες χωρίς να έχεις να τους πληρώσεις, που είναι θέματα και προβλήματα σε θεσμικό επίπεδο στην Ελλάδα. Που πάντα ήταν βέβαια.

Συνεχίσαμε λοιπόν τη δραστηριότητα μας, που ίσως εντάθηκε τελικά σε κάποιο βαθμό, η δραστηριότητα αυτή, σε επίπεδο εξωθεσμικό. Νέα initiatives, εκθέσεις, μικροί χώροι κλπ. Καλλιτεχνες από μόνοι τους. Αυτό το βρίσκω φοβερά δημιουργικό, ενδιαφέρον και πολύ ουσιαστικό. Αυτό που παράλληλα βέβαια δημιουργήθηκε, ήταν ότι στο πεδίο άρχισε να γίνεται αυτονόητο ότι οι καλλιτεχνες θα δουλεύουν χωρίς χρήματα κλπ. Αυτό είναι ένα πρόβλημα και πρέπει κανείς να το έχει στο μυαλό του.

ML: Καλλιτέχνες από το εξωτερικό έρχονται?

KT: Ναι και μάλιστα τώρα περισσότεροι, και εγκαθίσταται κιόλας στην Αθήνα και λόγω της dOCUMENTA.

ML: Όσον αφορά το θεσμικό τοπίο, ποια είναι η συνεισφορά του κράτους στον τομέα της σύγχρονης τέχνης.

KT: Η Biennale της Αθήνας είχε χρηματοδοτηθεί μέσω ΕΣΠΑ, που είναι κάπως προβληματικός τρόπος, γιατί αφοράπολύ διαφορετικά πεδία από αυτά του πολιτισμού και δεν δίνει πάντα χρηματική υποστηρίξη που να μπορείς να διαχειριστείς όπως θέλεις, αλλά χρηματοδοτεί θέσεις, υλικά κλπ, που ακολουθούνται και από πολλές αναφορές για το που ακριβώς πάνε τα χρήματα, ποτε και γιατί. Αυτό που έχω να πω είναι ότι στον τομέα της σύγχρονης τεχνης είναι πάρα πολύ προβληματικός τρόπος. Θυμάμαι ότι έπρεπε από πολύ νωρίτερα να δίνεις λεπτομερέστατη περιγραφή των αναγκών και των πραγμάτων που θα χρειαστείς μέχρι πόσα καρφιά, και στη σύγχρονη παραγωγή αυτο δεν γίνεται. Και η φύση των projects, πρέπει να παραξεις κάτι σε σχέση με το τώρα. Και να ήθελες και να μπορούσες δεν μπορείς να ξεκινήσεις τοσο χρόνο νωρίτερα. Με αυτη την έννοια έχω συνεργαστει με φορέα που πήρε ένα ΕΣΠΑ αλλά ήταν πολύ δύσκολη και απαιτητική διαδικασία. Επίσης, τα χρηματα τα παίρνεις μετά, οπότε έρχεται ο καλλιτεχνης και δεν εχεις τα χρήματα να του δώσεις για να παράξει το έργο του.

Πέρα από το θέμα της χρηματοδότησης αιγίδα παίρνεις πολύ εύκολα. Και από το Δήμο και από το Υπουργείο Πολιτισμού. Ο Δήμος μπορεί να μην έχει χρήματα αλλά βοηθάει με άδειες, και αποφυγη της γραφειοκρατίας. Καποια πράγματα τα κάνει και το υπουργείο πολιτισμού. Και με την dOCUMENTA είμαστε σε συνεργασία με το υπουργειο, για να επιταχύνεις κάπως τη διαδικασία. Και υπάρχουν ανθρωποι που είναι πολύ καλοί στη δουλειά τους. Η αλήθεια είναι όμως ότι οι μηχανισμοί και οι μέθοδοι είναι πολύ προβληματικοί.

ML: Να ρωτήσω κάτι πιο προσωπικό? Εσύ βγαίνεις οικονομικά?

KT: Ναι, γιατί έχω την τύχη να έχω μια ασφάλεια από την οικογένειά μου. Για χρόνια ήταν έτσι. Τώρα πληρώνομαι από τη dOCUMENTA και θα μπορούσα να επιβιώσω. Αλλά πριν ήταν βασικά αυτό. Στις δουλειές που έκανα τα τελευταία χρόνια, υπήρχε πάντα μια συμβολική αμοιβή, αλλά δεν θα επιβίωνα. Αν δεν είχα το σπίτι μου και ένα income από αλλού δεν θα επιβίωνα με τα χρήματα που έπαιρνα τότε.

ML: Αρα δεν κάνεις αυτη τη δουλεια για την επιβίωση του πράγματος?

KT: Όχι, για την επιβίωση δεν την κάνεις, αλλά θεωρώ ότι είναι πολύ σημαντικό να μπορούν οι άνθρωποι να επιβιώνουν από τη δουλειά τους. Βεβαια, και η περιοδος τώρα δεν βοηθάει κανενα επαγγελμα έτσι κι αλλιώς, αλλά αυτό ίσχυε και πριν για το χώρο της τεχνης. Καλό είναι να μπορεί κανεις να μη χρειάζεται να κάνει δύο δουλειές για να μπορέσει να τα βγάλει πέρα.

Στην αρχή, παλιότερα, για ένα πολύ μικρό διάστημα μπορεί να έκανα και μαθηματα ξένων γλωσσών παράλληλα με τη δουλειά μου. Αλλά ήταν για λίγο.

ML: Άρα σίγουρα δεν το κάνεις για τα χρήματα. Υπάρχει άλλος λόγος για τον οποίο συνεχίζεις παρά τις δυσκολίες? Πέρα από αυτούς που μου ανέφερες πριν. Είναι και για την αναγνώριση?

KT: Δεν θα το έλεγα. Σίγουρα μια φιλοδοξία που μπορεί να έχεις, να είναι κίνητρο. Αλλά για εμένα πρέπει να είναι κάτι που σε ενδιαφέρει και μπορείς να παθιάζεσαι με αυτό. Είναι πολύ βασικό στη ζωή σου να έχεις την πολυτέλεια να ασχολείσαι με κάτι που σε ενδιαφέρει σε καθημερινή βάση. Συναντας ανθρώπους ενδιαφέροντες, επίσης σημαντικό. Η ίδια η διαδικασία της παραγωγής της ιδέας και του έργου, αλλά και πως αυτό μπορεί να συνδεθεί με την εκπαίδευση του κοινού και την παιδεία του ευρύτερου κοινού προς κάποιες κατευθύνσεις. Η φιλοδοξία μου είναι να έχεις ανοιγεις και το κοινό, και μέσα από συνεργασίες, από τεκταινόμενα να προσπαθήσεις να αλλάξεις και λίγο τις ευρύτερες πολιτικές. Πως μπορεί όλο αυτό να φέρει αλλαγές σε θεσμικό και πολιτικό επίπεδο ίσως.

ML: Αυτό όμως πάντα ανάλογα με τα δικά σου πιστεύω?

KT: Ανάλογα με τα δικά σου πιστεύω αλλά κάποιες γενικές αξίες τις μοιράζεται ο κόσμος της τέχνης, τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο. Τώρα πως λειτουργεί ο καθένας σε προσωπικό επίπεδο είναι άλλο ζήτημα.

Γι αυτό πιστεύω ότι πάντα αυτό που κάνεις πρέπει να γυρνάς πίσω και να βλέπεις πως είσαι εσύ μέσα σε αυτό, και πως το κάνεις. Το οποίο βέβαια σε κάνει να κάνεις πολύ λιγότερα πράγματα, γιατί είναι πολύ ασαφή τα όρια του σωστού και του λάθους ειδικά στα πλαίσια της πολιτικής και της κοινωνίας. Και κάποιος πρέπει να κοιτάζει συνέχεια πως τοποθετείται μέσα στις εξελίξεις κλπ. Καποιες φορές θα τα καταφέρεις λιγότερο και τι περισσότερο.

Και αυτό βέβαια έχει να κάνει και με το τι κάνεις με τις χρηματοδοτήσεις από τον ιδιωτικό τομέα, από ποιον παίρνεις, είναι περίπλοκο το θέμα.

ML: Για παράδειγμα που στρεφόσουν πριν την dOCUMENTA για χρηματοδότηση?

KT: Σίγουρα και στα γνωστα institutions. Τον NEON, το Ωνάσειο, ο Δάκης ο Ιωάννου. Αλλά εγώ θεωρώ ότι πρέπει να τα κρατάς σε ένα επίπεδο που κάπως ταιριάζει με αυτά που κάνεις και πως τα κάνεις. Πως να το πω...

Πάντα το μονοπώλιο είναι περίεργο. Δεν μπορεί ξαφνικά ακομα κι αν ηθελε καποιος να υποστηρίξει ένα project μου, και να θέλει να βαλει πολλά χρηματα και να είναι πολύ present μεσα σε αυτό όταν το ίδιο το project είναι ένα project που κάνει κριτική σε αυτό ακρβως το συστημα. Εκεί δημιουργείται ένα conflict σε αξίες. Και ή αποφασίζεις να μην πάρεις τη χρηματοδότηση, ή να κάνεις μία συμφωνία τέτοια που να μην έρχεται σε αντιθεση με αυτό που πρεσβεύει το project. Αν σε χρηματοδοτεί σε ενα πλαισιο δημιουργικής κριτικής σε αυτό που κάνει ο ίδιος τότε ναι, δεν υπάρχει ίσως conflict, αν θέλουμε να το δούμε πολύ ιδανικά.

Αλλα πρέπει να κρίνεις τις προθέσεις του άλλου κάθε φορά, και να το υποστηρίζεις πρώτα μέσα σου.

ΜΛ: Όσον αφορά τις αλλαγές, πέρα από την ποιοτική εξέλιξη που ανέφερες, βλέπεις αλλαγές σε άλλα επίπεδα? Βλέπεις χρήση άλλων μέσων?

ΚΤ: Στο επίπεδο της χρηματοδότησης όχι. Δεν έχουν επιλογές. Τώρα τα μέσα που χρησιμοποιούν, βλέπω ότι υπάρχει τώρα μία τάση να το ψάχνουν καλύτερα στο επίπεδο του υλικού και της τεχνικής, και βγάζουν καλύτερα αποτελέσματα με λιγότερο budget. Και φυσικά ο πιο experimental χαρακτήρας, νομίζω ότι παίζει γιατί αρχίζει κανείς να σκέφτεται διαφορετικά, και τα constraints μπορεί να οδηγούν σε πιο δημιουργικές λύσεις.

ΜΛ: Αλλαγές στον τρόπο αντιμετώπισης του χώρου?

Υπάρχουν διαφορές τάσεις. Το 3 137 είναι πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση, και υπάρχουν και άλλοι χώροι που κινούνται με αντίστοιχο mentality. Γιατί εμείς στην Ελλάδα δεν είχαμε ποτέ τη λογική του artist run. Ήταν ή το private ή το institutional. Και αυτό το θεωρώ πολύ δημιουργικό που συμβαίνει τώρα. Και υπάρχει μια αλλαγή στο mentality, οι αλλαγές ξεκινάνε από τη βάση το πεδίου, και δεν περιμένουν τους θεσμούς.

Άλλες προσπάθειες αναφέρονται στα ελληνικά νησιά. Υπήρχε η Ύδρα, χρόνια τώρα. Τα τελευταία χρόνια έχουν ξεκινήσει πρωτοβουλίες και σε άλλα νησιά, που δεν ξεκινάνε από τους δήμους, αλλά από τους ίδιους τους καλλιτέχνες ή συλλεκτές (πχ το Phenomenon στην Αναφη, στην Τήνο ο Χριστόφορος ο Μαρίνος, ή το residency program που ξεκινάει φέτος, στη Νίσσηρο, κλπ) Το οποίο έχει ένα ενδιαφέρον που ξεκινάνε από ανθρώπους του χώρου κι έτσι βλέπεις καλά πράγματα ουσίας, παρότι μικρά. Και η Αθήνα που είναι πολύ κινητική. Παραδειγμα το students run Circuits & Run, μικρός φορέας που μπορεί να παίξει ουσιαστικό ρόλο στην παραγωγή της γνώσης.

Και στα πλαίσια της παιδείας, της εκπαίδευσης, της κριτικής που λαμβάνει χώρα, δεν είναι τυχαίο που γίνονται πολλά projects με αρχείο, ιστορία κλπ. Ξαναβλέπεις την ιστορία σου για να καταλάβεις που βρίσκεσαι τώρα και που θέλεις να πας και τι μπορείς να κάνεις με αυτά που έχεις.

Οι καλλιτέχνες αυτά τα κάνουν. Τώρα ελπίζουμε ότι θα ανοίξει και το υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο προς αυτή την κατεύθυνση. Με συνειδητές αποφάσεις από όλους μας.

ΜΛ: Ωραία, ευχαριστώ πολύ.

ΚΤ: Καλή επιτυχία με την πτυχιακή σου.