



«Σχολή Κοινωνικών Επιστημών»
«Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων (ΔΠΜ)»

Πτυχιακή Εργασία
«Αυτοοργανωμένες πρωτοβουλίες ως φορείς πολιτιστικής
διοίκησης. Το Θέατρο Εμπρός – Αθήνα»

Μαρία Σταρίδα

Επιβλέπων Α' Ιωάννης Πούλιος
Επιβλέπουσα Β' Ευγενία Μπιτσάνη

ΑΜ:158349

Αθήνα, Μάιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του/της φοιτητή/φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



«Αυτοοργανωμένες πρωτοβουλίες ως φορείς πολιτιστικής
διοίκησης. Το Θέατρο Εμπρός – Αθήνα..»

Μαρία Σταρίδα

Επιτροπή Επίβλεψης Πτυχιακής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής

Ιωάννης Πούλιος

ΣΕΠ ΕΑΠ

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Ευγενία Μπιτσάνη

ΣΕΠ ΕΑΠ

Αθήνα, Μάιος 2026

Φτάνοντας στο τέλος ενός ακόμη ταξιδιού θα πρέπει αρχικά να ευχαριστήσω την κόρη μου Μαρίτα και το σύζυγό μου Παναγιώτη που υποστήριξαν και με παρότρυναν να κάνω το συγκεκριμένο μεταπτυχιακό. Στη συνέχεια θα ήθελα να εκφράσω τις ειλικρινείς μου ευχαριστίες στον Α΄ επιβλέποντα καθηγητή μου, Ιωάννη Πούλιο, για την πολύτιμη βοήθεια του, την καθοδήγηση και τη στήριξή του καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της πτυχιακής μου εργασίας. Επίσης και τη Β΄ επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, Ευγενία Μπιτσάνη, για τη συμμετοχή, τις κατευθύνσεις και τη στήριξή της στην παρούσα εργασία. Τέλος τα παιδιά του Θεάτρου Εμπρός το Γιώργο, την Ουρανία και τον Πάνο για την πολύτιμη βοήθεια που μου παρείχαν μέσα από τις συνεντεύξεις τους.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει τον ρόλο των αυτοοργανωμένων και ανεξάρτητων πολιτιστικών πρωτοβουλιών στο πεδίο της πολιτιστικής διοίκησης, με κύρια μελέτη περίπτωσης το Θέατρο Εμπρός στην Αθήνα. Το Forte Prenestino στη Ρώμη αξιοποιείται ως συγκριτικό ευρωπαϊκό παράδειγμα, ώστε η ελληνική περίπτωση του Θεάτρου Εμπρός να εξεταστεί σε σχέση με έναν μεγαλύτερο και μακροβιότερο αυτοδιαχειριζόμενο κοινωνικό και πολιτιστικό χώρο.

Κεντρικός στόχος της έρευνας είναι να διερευνηθεί κατά πόσο μια αυτοοργανωμένη πολιτιστική πρωτοβουλία μπορεί να αναλυθεί ως πολιτιστικός φορέας, με οργανωτική συγκρότηση, πολιτιστικό πρόγραμμα, κοινωνική απήχηση και δημόσιο ρόλο, παρότι λειτουργεί έξω από τα συμβατικά κρατικά ή εμπορικά μοντέλα πολιτιστικής διοίκησης.

Το θεωρητικό πλαίσιο βασίζεται στις έννοιες της πολιτιστικής πολιτικής, της αυτοοργάνωσης, του δημόσιου χώρου, των συμμετοχικών πολιτιστικών πρακτικών και του θεσμικού ελλείμματος. Η μεθοδολογία είναι ποιοτική και στηρίζεται στη μελέτη περίπτωσης, του Θεάτρου Εμπρός, με συμμετοχική παρατήρηση, ημιδομημένες συνεντεύξεις και παρατήρηση πολιτιστικής δράσης. Το Forte Prenestino εξετάζεται μέσω δευτερογενών πηγών και δημόσια διαθέσιμης τεκμηρίωσης.

Τα ευρήματα δείχνουν ότι το Θέατρο Εμπρός μπορεί να αναλυθεί ως αυτοδιαχειριζόμενος πολιτιστικός φορέας, καθώς διαθέτει διάρκεια στο χώρο, πολιτιστικό πρόγραμμα και δράσεις, κοινό, διαδικασίες λήψης αποφάσεων και κοινωνική αναγνωρισιμότητα. Παράλληλα, η συγκριτική αξιοποίηση του Forte Prenestino αναδεικνύει την εμπειρία ενός μεγαλύτερου και μακροβιότερου αυτοδιαχειριζόμενου χώρου, στον οποίο έχουν αναπτυχθεί διαφορετικές πολιτιστικές και κοινωνικές δραστηριότητες. Το εύρος των δράσεων μπορεί να αποτελέσει σημείο αναφοράς για το Θέατρο Εμπρός, ως προς τη δυνατότητα περαιτέρω διεύρυνσης των χρήσεων και των δραστηριοτήτων του.

Τέλος, στην περίπτωση του Θεάτρου Εμπρός, η οικονομική επισφάλεια, η άτυπη εργασία, η νομική αβεβαιότητα και η έλλειψη σταθερής θεσμικής αναγνώρισης δημιουργούν σημαντικές προκλήσεις για τη βιωσιμότητα και τη λειτουργία του. Η συγκριτική αναφορά στο Forte Prenestino λαμβάνει υπόψη τις σημαντικές διαφορές ανάμεσα στα δύο

εγχειρήματα, οι οποίες αφορούν μεταξύ άλλων, την κλίμακα, τη διάρκεια της λειτουργίας και το εύρος των δραστηριοτήτων τους. Η εμπειρία του Forte μπορεί ωστόσο να λειτουργήσει ως σημείο αναφοράς για την εξέταση πιθανών δυνατοτήτων εξέλιξης του Εμπρός. Ειδικότερα, μπορεί να εξεταστεί κατά πόσο μπορούν να διευρυνθούν οι κοινωνικές και πολιτιστικές δράσεις, εφόσον αυτές συζητηθούν και γίνουν αποδεκτές από την Ανοιχτή Συνέλευση. Με αυτόν τον τρόπο, δεν προτείνεται η υιοθέτηση του μοντέλου λειτουργίας του Forte, αλλά η αξιοποίηση επιμέρους στοιχείων της εμπειρίας του με τρόπο προσαρμοσμένο στον αυτοδιαχειριζόμενο και συλλογικό χαρακτήρα του Θεάτρου Εμπρός.

Λέξεις – Κλειδιά

πολιτιστική πολιτική, πολιτιστική διοίκηση, αυτοοργάνωση, αυτοδιαχείριση, δημόσιος χώρος, Θέατρο Εμπρός, συγκριτική αναφορά με το Forte Prenestino, θεσμικό έλλειμμα.

Abstract

This paper examines the role of self-organized and independent cultural initiatives in the field of cultural policy and administration, with the *Empros* Theater in Athens serving as the main case study. Forte Prenestino in Rome is used as a comparative example, so that the *Empros* Theater can be placed within a broader European context of self-managed cultural projects.

The central objective of the research is to investigate to what extent a self-organized cultural initiative can be analyzed as a cultural institution, with an organizational structure, a cultural program, social impact, and a public role, even though it operates outside conventional state or commercial models of cultural administration.

The theoretical framework is based on the concepts of cultural policy, self-organization, public space, participatory cultural practices, and institutional deficit. The methodology is qualitative and relies on a case study, incorporating participant observation, semi-structured interviews, and observation of cultural activities. Forte Prenestino is examined through secondary sources and publicly available documentation.

The findings indicate that the *Empros* Theater can be analyzed as a self-managed cultural organization, as it possesses longevity, a venue, a program, an audience, decision-making processes, and social recognition. At the same time, a comparison with Forte Prenestino highlights the experience of a larger and longer-lasting self-managed space, where a variety of cultural and social activities have thrived. The range of the initiatives can serve as a point of reference for *Empros* theater and its potential for further expansion of its use and the activities held.

Finally, in the case of the *Empros* Theater, financial instability, informal employment, legal uncertainty, and the lack of stable institutional recognition pose significant challenges to its sustainability and operation. The comparative reference to Forte Prenestino takes into account the significant differences between the two initiatives, which concern, among other things, their scale, duration of operation, and range of activities. Forte's experience, however, can serve as a reference point for exploring possible avenues for *Empros*'s development. In particular, it can be examined to what extent social and cultural activities can be expanded, provided that these are discussed and approved by the Open Council. In this context, the proposal is not to adopt Forte's operational model, but

rather to utilize specific elements of its experience in a way that is adapted to the self-managed and collective nature of the Empros Theater.

Keywords

cultural policy, cultural administration, self-organization, self-management, public space, Empros Theater, comparative reference to Forte Prenestino, institutional deficit.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v
Abstract	vii
Περιεχόμενα	ix
1. Εισαγωγή.....	1
1.1 Αντικείμενο και στόχοι της έρευνας	1
1.2 Ερευνητικά ερωτήματα	2
1.3 Θεωρητικό και κοινωνικό υπόβαθρο	2
1.4 Μεθοδολογική προσέγγιση και δομή εργασίας.....	4
1.5 Συνεισφορά – Πρωτοτυπία της έρευνας.....	5
2. Θεωρητικό Πλαίσιο.....	7
2.1 Πολιτιστική πολιτική: ορισμοί, μοντέλα και διεθνείς προσεγγίσεις.....	7
2.1.1 Ορισμός της πολιτιστικής πολιτικής	7
2.1.2 Πολιτιστική πολιτική και διαχείριση στην Ελλάδα	8
2.2 Πολιτιστική διοίκηση και οργανωτικά μοντέλα	10
2.2.1 Ορισμός της πολιτιστικής διοίκησης και της πολιτιστικής διαχείρισης.....	10
2.2.2 Βασικές διοικητικές λειτουργίες στη διαχείριση πολιτιστικών θεμάτων	11
2.3 Αυτοοργανωμένες και ανεξάρτητες πολιτιστικές πρωτοβουλίες.....	13
2.4 Δημόσιος χώρος και συμμετοχικές πολιτιστικές πρακτικές	15
2.5 Το θεσμικό έλλειμμα στην πολιτιστική πολιτική της Ελλάδας	16
3. Μεθοδολογία.....	20
3.1 Ερευνητικός σχεδιασμός	20
3.2 Πρωτογενής έρευνα στην περίπτωση του Θεάτρου Εμπρός.....	21
3.3 Δευτερογενής τεκμηρίωση της περίπτωσης Forte Prenestino	23
3.4 Άξονες ανάλυσης	23
3.5 Μέθοδος ανάλυσης των δεδομένων	24
3.6 Ζητήματα δεοντολογίας	25
3.7 Περιορισμοί της έρευνας.....	26
4. Ανάλυση του Θεάτρου Εμπρός και συγκριτική εξέταση του Forte Prenestino.....	27
4.1 Το Θέατρο Εμπρός ως αυτοδιαχειριζόμενος πολιτιστικός χώρος	27
4.1.1 Ιστορικό πλαίσιο και επανενεργοποίηση του χώρου.....	27
4.1.2 Το Εμπρός ως «ατελής πολιτιστική πρόταση»	28
4.1.3 Πολιτιστικός ρόλος και ταυτότητα του χώρου	30
4.1.4 Δημόσιος χώρος, Ψυρρή και αστική σημασία του Εμπρός.....	32
4.1.5 Οργάνωση, ανοιχτή συνέλευση και αυτοδιαχείριση	34
4.1.6 Πολιτιστικός προγραμματισμός και παραγωγή δράσεων	35
4.1.7 Οικονομική λειτουργία και βιωσιμότητα	37
4.1.8 Ανάλυση SWOT του Θεάτρου Εμπρός.....	39
4.2 Το Forte Prenestino ως αυτόνομο κοινωνικό και πολιτιστικό κέντρο	40
4.2.1 Ιστορική διαδρομή και επανενεργοποίηση του χώρου	41
4.2.2 Πολιτιστικός και κοινωνικός ρόλος του Forte Prenestino	43
4.2.3 Δημόσιος χώρος, πολιτιστική κληρονομιά και θεσμικό καθεστώς.....	45
4.2.4 Ανάλυση SWOT του Forte Prenestino	46
4.3 Συγκριτική εξέταση του Θεάτρου Εμπρός και του Forte Prenestino.....	47

5. Συμπεράσματα	52
5.1 Συνολική αποτίμηση της έρευνας	52
5.2. Απάντηση στα ερευνητικά ερωτήματα	52
5.3 Το θεσμικό έλλειμμα ως κεντρικό εύρημα	56
5.4 Θεωρητική και πρακτική συμβολή της εργασίας.....	56
5.5 Περιορισμοί και προτάσεις για μελλοντική έρευνα.....	57
Βιβλιογραφία.....	60
Παράρτημα Α: Οδηγός Ημιδομημένης Συνέντευξης.....	64
Παράρτημα Β: Πρωτόκολλο Συμμετοχικής Παρατήρησης.....	65
Παράρτημα Γ: Συνεντεύξεις από το θέατρο ΕΜΠΡΟΣ.....	65
Παράρτημα Δ:Τεκμηρίωση Επικοινωνίας με το Θέατρο Εμπρός και το Forte Prenestino..	73
Παράρτημα Ε: Φωτογραφικό υλικό από το θέατρο ΕΜΠΡΟΣ	768
Παράρτημα ΣΤ: Φωτογραφικό υλικό από το Forte Prenestino	82

1. Εισαγωγή

1.1 Αντικείμενο και στόχοι της έρευνας

Αντικείμενο της παρούσας έρευνας αποτελούν οι αυτοοργανωμένες και ανεξάρτητες πολιτιστικές πρωτοβουλίες, όπως αυτές αναπτύσσονται στον σύγχρονο ευρωπαϊκό χώρο και ιδιαίτερα σε αστικά περιβάλλοντα με έντονη κοινωνική και πολιτιστική δυναμική. Οι πρωτοβουλίες αυτές συγκροτούνται συνήθως «από τα κάτω», μέσα από συλλογικές και συμμετοχικές διαδικασίες και αναπτύσσουν δράσεις με σαφές πολιτιστικό, κοινωνικό και πολιτικό περιεχόμενο. Συχνά αξιοποιούν τον δημόσιο χώρο ως πεδίο δημιουργίας, έκφρασης, συλλογικής δράσης και κοινωνικής παρέμβασης, λειτουργώντας έξω από τα συμβατικά κρατικά ή εμπορικά μοντέλα πολιτιστικής διοίκησης.

Στο πλαίσιο της εργασίας κύρια περίπτωση μελέτης αποτελεί το Θέατρο Εμπρός στην Αθήνα, το οποίο συνδέεται άμεσα με το ελληνικό πλαίσιο της πολιτιστικής πολιτικής, της αυτοοργάνωσης και της χρήσης του δημόσιου χώρου. Το Forte Prenestino στη Ρώμη εντάσσεται στην έρευνα με σκοπό να διευρύνει τη συγκριτική προσέγγιση, πέρα από την ελληνική περίπτωση. Τα δύο αυτά εγχειρήματα διαφέρουν ως προς την κλίμακα, τη χρονική διάρκεια, το εύρος των δράσεών τους, καθώς και το κοινωνικό και θεσμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο αναπτύχθηκαν. Οι διαφορές αυτές αποτελούν βασικό στοιχείο της σύγκρισης, καθώς μας επιτρέπουν να εξεταστεί πώς ένας μακροβιότερος αυτοδιαχειριζόμενος χώρος έχει αναπτύξει διαφορετικές μορφές κοινωνικής και πολιτιστικής δράσης και τι μπορεί να προσφέρει η εμπειρία αυτή στην εξέταση του Εμπρός.

Κεντρικό ζήτημα της έρευνας αποτελεί το θεσμικό έλλειμμα το οποίο χαρακτηρίζει τη σχέση ανάμεσα στις αυτοοργανωμένες πολιτιστικές πρωτοβουλίες και την επίσημη πολιτιστική πολιτική. Το έλλειμμα αυτό αφορά την αδυναμία των υφιστάμενων θεσμικών εργαλείων να αναγνωρίσουν, να στηρίξουν ή να ρυθμίσουν επαρκώς μορφές πολιτιστικής δράσης που δεν εντάσσονται εύκολα σε καθιερωμένα διοικητικά και χρηματοδοτικά σχήματα, με αποτέλεσμα συχνά να λειτουργούν σε συνθήκες νομικής, οικονομικής και διοικητικής αβεβαιότητας, παρά την κοινωνική και πολιτιστική τους απήχηση.

Στόχος της έρευνας είναι να διερευνηθεί κατά πόσο το Θέατρο Εμπρός μπορεί να αναλυθεί ως πολιτιστικός φορέας, έχοντας οργανωτική δομή, πολιτιστικό πρόγραμμα, κοινωνικό ρόλο και μορφές συλλογικής διοίκησης. Παράλληλα, εξετάζεται η σχέση του

με το κράτος, την τοπική αυτοδιοίκηση και την κοινωνία των πολιτών, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο η λειτουργία του συμβάλλει στον διάλογο για πιο συμμετοχικές, ευέλικτες και κοινωνικά ευαίσθητες μορφές πολιτιστικής πολιτικής και διοίκησης.

1.2 Ερευνητικά ερωτήματα

Με βάση το αντικείμενο και τους στόχους της έρευνας, τα ερευνητικά ερωτήματα οργανώνονται γύρω από πέντε βασικές διαστάσεις: την πολιτιστική ταυτότητα του Θεάτρου Εμπρός, τις μορφές οργάνωσης και αυτοδιαχείρισης, τη σχέση του με τον δημόσιο χώρο, τα ζητήματα βιωσιμότητας και θεσμικής αναγνώρισης, καθώς και τη συγκριτική αξιοποίηση με το Forte Prenestino.

Συγκεκριμένα, η έρευνα επιδιώκει να απαντήσει στα εξής ερωτήματα:

- 1) Με ποια χαρακτηριστικά μπορεί να αναλυθεί το Θέατρο Εμπρός ως αυτοοργανωμένος πολιτιστικός φορέας και όχι απλώς ως άτυπη συλλογικότητα;
- 2) Πώς οργανώνεται η λειτουργία του χώρου ως προς τη λήψη αποφάσεων, τον συντονισμό των δράσεων, τη συλλογική συμμετοχή και τη σχέση με το κοινό;
- 3) Με ποιους τρόπους το Θέατρο Εμπρός επαναχρησιμοποιεί και νοηματοδοτεί τον χώρο στον οποίο λειτουργεί και τι μπορεί να προσφέρει η εμπειρία του Forte Prenestino στην εξέταση της συλλογικής χρήσης του αντίστοιχου επαναχρησιμοποιημένου χώρου;
- 4) Ποια ζητήματα βιωσιμότητας προκύπτουν από την αυτοδιαχειριστική, αντιεμπορευματική και μη θεσμικά χρηματοδοτούμενη λειτουργία του Θεάτρου Εμπρός και πώς συνδέονται αυτά με τη σχέση του με το κράτος και τους θεσμούς;
- 5) Ποιες πρακτικές από την εμπειρία του Forte μπορούν, παρά τις διαφορές ανάμεσα στα δύο εγχειρήματα, να αποτελέσουν σημεία αναφοράς για το Θέατρο Εμπρός;

1.3 Θεωρητικό και κοινωνικό υπόβαθρο

Η παρούσα έρευνα εντάσσεται στο πεδίο της πολιτιστικής πολιτικής και της πολιτιστικής διοίκησης, εξετάζοντας τον τρόπο με τον οποίο αυτοοργανωμένες πολιτιστικές πρωτοβουλίες συγκροτούνται και λειτουργούν ως φορείς πολιτιστικής δράσης έξω από συμβατικά κρατικά ή εμπορικά σχήματα. Η πολιτιστική πολιτική δεν περιορίζεται μόνο στη διαχείριση πολιτιστικών οργανισμών, στη χρηματοδότηση, στον σχεδιασμό προγραμμάτων ή στη θεσμική προστασία του πολιτισμού. Αφορά επίσης ευρύτερα

ζητήματα, όπως ποιος παράγει πολιτισμό, με ποιους όρους οργανώνεται η πολιτιστική συμμετοχή, ποιοι έχουν πρόσβαση σε πόρους και χρηματοδοτήσεις και με ποιον τρόπο διαμορφώνεται η σχέση ανάμεσα στο κράτος, τους πολιτιστικούς φορείς και την κοινωνία. Στην παρούσα εργασία, η πολιτιστική διοίκηση δεν αφορά αποκλειστικά τις θεσμοθετημένες μορφές οργάνωσης, αλλά περιλαμβάνει και εναλλακτικά μοντέλα συλλογικής διαχείρισης, οριζόντιας οργάνωσης και συμμετοχικής λήψης αποφάσεων.

Στο θεωρητικό αυτό πλαίσιο εντάσσεται η μελέτη των αυτοοργανωμένων και ανεξάρτητων πολιτιστικών πρωτοβουλιών ως μορφών συλλογικής δράσης που αναπτύσσονται στο πεδίο της κοινωνίας των πολιτών. Οι πρωτοβουλίες αυτές λειτουργούν εκτός των παραδοσιακών κρατικών δομών και επιδιώκουν να δημιουργήσουν χώρους πολιτιστικής έκφρασης, συμμετοχής, συνεργασίας και κοινωνικής παρέμβασης. Μέσα από τις δράσεις τους αναδεικνύουν εναλλακτικούς τρόπους παραγωγής και διαχείρισης του πολιτισμού, οι οποίοι βασίζονται συχνά στην αυτοοργάνωση, στη συλλογική ευθύνη, στην ενεργή συμμετοχή των μελών και στην ανοιχτή πρόσβαση του κοινού. Με τον τρόπο αυτό, μπορούν να καλύπτουν ανάγκες που δεν εξυπηρετούνται επαρκώς από την επίσημη πολιτιστική πολιτική.

Κεντρική θέση στην παρούσα έρευνα κατέχει επίσης η έννοια του δημόσιου χώρου. Ο δημόσιος χώρος δεν αντιμετωπίζεται μόνο ως φυσικό ή αστικό περιβάλλον, αλλά ως κοινωνικά παραγόμενο πεδίο, μέσα στο οποίο διαμορφώνονται σχέσεις, ταυτότητες και πρακτικές πολιτιστικής έκφρασης. Οι αυτοοργανωμένες πολιτιστικές πρωτοβουλίες συχνά ενεργοποιούν εγκαταλελειμμένους ή υποχρησιμοποιημένους χώρους, δίνοντάς τους νέες κοινωνικές και πολιτιστικές χρήσεις. Έτσι, ο χώρος μετατρέπεται σε πεδίο συλλογικής δημιουργίας, συμμετοχής και επανανοηματοδότησης της αστικής ζωής.

Στο σημείο αυτό αναδεικνύεται η έννοια του «θεσμικού ελλείμματος», η οποία αξιοποιείται ως ερμηνευτικός άξονας για την εξέταση του Θεάτρου Εμπρός. Με τον όρο αυτό νοούνται τα κενά θεσμικής αναγνώρισης, τα ελλιπή ή ασαφή ρυθμιστικά πλαίσια, οι περιορισμένες δυνατότητες πρόσβασης σε πόρους και οι ανεπαρκείς μηχανισμοί διαλόγου ανάμεσα στο κράτος και την κοινωνία των πολιτών στο πεδίο του πολιτισμού. Το θεσμικό έλλειμμα γίνεται ορατό όταν πολιτιστικές πρωτοβουλίες με διάρκεια, δράση και κοινωνική απήχηση λειτουργούν σε καθεστώς νομικής, διοικητικής ή οικονομικής αβεβαιότητας, χωρίς να αναγνωρίζονται ή να εντάσσονται εύκολα στα υφιστάμενα πλαίσια πολιτιστικής πολιτικής. Παράλληλα, αναδεικνύεται μέσα από τις εντάσεις

ανάμεσα στην αυτονομία αυτών των εγχειρημάτων και στις δυνατότητες θεσμικής αναγνώρισης ή υποστήριξής τους.

Η ανάλυση της περίπτωσης του Θεάτρου Εμπρός πραγματοποιείται μέσα από αυτό το θεωρητικό πρίσμα, ενώ το Forte Prenestino αξιοποιείται ως συγκριτικό παράδειγμα. Η εργασία δεν θεωρεί δεδομένο ότι οι συγκεκριμένες πρωτοβουλίες μπορούν ή πρέπει να αξιολογηθούν με τα ίδια κριτήρια που εφαρμόζονται στους συμβατικούς πολιτιστικούς οργανισμούς. Αντίθετα, επιδιώκει να διερευνήσει τις δυνατότητες, τις αντιφάσεις και τις εντάσεις που προκύπτουν από τη λειτουργία του Θεάτρου Εμπρός μέσα στο πλαίσιο της πολιτιστικής πολιτικής και διοίκησης. Παράλληλα εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο το Θέατρο Εμπρός διαμορφώνει εναλλακτικές μορφές πολιτιστικής οργάνωσης, συμμετοχής και διαχείρισης του δημόσιου χώρου.

1.4 Μεθοδολογική προσέγγιση και δομή εργασίας

Η παρούσα έρευνα υιοθετεί ποιοτική μεθοδολογική προσέγγιση και βασίζεται στη μελέτη περίπτωσης του Θεάτρου Εμπρός στην Αθήνα ως αυτοοργανωμένης και ανεξάρτητης πολιτιστικής πρωτοβουλίας. Η επιλογή της ποιοτικής προσέγγισης κρίνεται κατάλληλη, καθώς η εργασία επιδιώκει την εις βάθος κατανόηση του τρόπου με τον οποίο ένας αυτοδιαχειριζόμενος πολιτιστικός χώρος οργανώνει τη λειτουργία του, αναπτύσσει πολιτιστικές δράσεις και τοποθετείται απέναντι στο θεσμικό περιβάλλον της πολιτιστικής πολιτικής και διοίκησης.

Το Θέατρο Εμπρός αποτελεί την κύρια μελέτη περίπτωσης και βασίζεται σε συνδυασμό πρωτογενούς και δευτερογενούς υλικού. Το πρωτογενές υλικό συγκεντρώθηκε μέσα από ημιδομημένες συνεντεύξεις, παρακολούθηση θεατρικής παράστασης και συμμετοχική παρατήρηση. Το δευτερογενές υλικό αντλήθηκε από βιβλιογραφικές τεκμηριωμένες πηγές που σχετίζονται με την ιστορία και λειτουργία του χώρου. Το Forte Prenestino στη Ρώμη αξιοποιείται ως συγκριτικό ευρωπαϊκό παράδειγμα αναφοράς. Η σύγκριση των δύο περιπτώσεων δεν έχει χαρακτήρα ισότιμης ανάλυσης, καθώς στην περίπτωση του Forte Prenestino δεν ήταν δυνατή η συλλογή πρωτογενούς υλικού και η ανάλυσή του βασίζεται αποκλειστικά σε δευτερογενείς πηγές τεκμηρίωσης. Ωστόσο το διαθέσιμο υλικό – βιβλιογραφία μας επιτρέπει την αξιοποίησή του ως σημείο αναφοράς για τη συγκριτική εξέταση του Θεάτρου Εμπρός.

Η συγκριτική προσέγγιση του Forte Prenestino οργανώνεται γύρω από συγκεκριμένους άξονες όπως: η οργανωτική δομή, οι διαδικασίες λήψης αποφάσεων, ο πολιτιστικός προγραμματισμός, η οικονομική λειτουργία και η σχέση που δημιουργείται με τον δημόσιο χώρο. Η σύγκριση δεν αποσκοπεί στην εξίσωση των δύο περιπτώσεων, αλλά στην εξέταση των διαφορών που παρουσιάζουν ως προς την κλίμακα, τη διάρκεια, το εύρος των δραστηριοτήτων και τον τρόπο λειτουργίας τους. Μέσα από αυτές τις διαφορές εξετάζεται ποιες πρακτικές του ευρωπαϊκού παραδείγματος μπορούν να αποτελέσουν σημεία αναφοράς για το Θέατρο Εμπρός.

Η εργασία διαρθρώνεται σε πέντε κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται το αντικείμενο, οι στόχοι, τα ερευνητικά ερωτήματα και η μεθοδολογική προσέγγιση. Στο δεύτερο κεφάλαιο αναπτύσσεται το θεωρητικό πλαίσιο, με αναφορά στην πολιτιστική πολιτική και διοίκηση, στις αυτοοργανωμένες πρωτοβουλίες, στον δημόσιο χώρο και στο θεσμικό έλλειμμα. Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται αναλυτικά η μεθοδολογία της έρευνας. Στο τέταρτο κεφάλαιο αναλύεται η περίπτωση του Θεάτρου Εμπρός και αξιοποιείται το Forte Prenestino ως συγκριτικό παράδειγμα. Τέλος, στο πέμπτο κεφάλαιο διατυπώνονται τα συμπεράσματα, οι περιορισμοί της έρευνας και οι προτάσεις για μελλοντική διερεύνηση.

1.5 Συνεισφορά – Πρωτοτυπία της έρευνας

Η παρούσα έρευνα εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πεδίο μελετών που αναπτύσσονται στο πλαίσιο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος «Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων» του ΕΑΠ και αφορούν τη λειτουργία, τη βιωσιμότητα και τον κοινωνικό ρόλο πολιτιστικών φορέων. Στο αποθετήριο του Ιδρύματος εντοπίζονται μεταπτυχιακές εργασίες με συναφές αντικείμενο που εξετάζουν διαφορετικές όψεις της πολιτιστικής διοίκησης και πολιτικής. Ενδεικτικά, η εργασία της Ελένης Φιλιππαίου με τίτλο «Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα στην Ελλάδα: Ιστορική Εξέλιξη και Προκλήσεις για το Μέλλον» (2025) αναλύει τον θεσμό των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ., εστιάζοντας στο θεσμικό πλαίσιο, στη βιωσιμότητα και στις προκλήσεις ενός θεσμοθετημένου πολιτιστικού οργανισμού. Αντίστοιχα, η εργασία της Ουρανίας Τσίτουρα «Η Συμβολή του Ερασιτεχνικού Θεάτρου στην Τοπική Πολιτιστική Ανάπτυξη: Η Περίπτωση του Θεατρικού Εργαστηρίου Σπερχειάδας-Μακρακώμης (Θ.Ε.Σ.Μα)» (2025) εξετάζει τη σχέση ενός τοπικού πολιτιστικού φορέα με την κοινότητα, αναδεικνύοντας τη σημασία της συμμετοχής, της οργανωτικής συνοχής και της τοπικής πολιτιστικής ανάπτυξης.

Η παρούσα μελέτη διαφοροποιείται από τις παραπάνω εργασίες, καθώς εστιάζει σε αυτοοργανωμένες και ανεξάρτητες πολιτιστικές πρωτοβουλίες που αναπτύσσονται σε στενή σχέση με τον δημόσιο χώρο και λειτουργούν έξω από τα συμβατικά θεσμικά σχήματα. Σε αντίθεση με θεσμοθετημένους οργανισμούς ή τοπικούς συλλόγους που διαθέτουν σαφέστερο νομικό και διοικητικό - οργανωτικό πλαίσιο, οι περιπτώσεις του Θεάτρου Εμπρός και του Forte Prenestino παρουσιάζουν διαφορετικές μορφές οργάνωσης, συλλογικής διαχείρισης και κοινωνικής και πολιτιστικής δράσης. Για τον λόγο αυτό, η έρευνα δεν περιορίζεται στην περιγραφή των δράσεών τους, αλλά εξετάζει τις μορφές οργάνωσης και συντονισμού που αναπτύσσονται.

Η πρωτοτυπία της εργασίας συνδέεται επίσης με την αξιοποίηση της έννοιας του «θεσμικού ελλείμματος» ως βασικού ερμηνευτικού άξονα. Μέσα από αυτήν εξετάζονται τα κενά αναγνώρισης, στήριξης και θεσμικής ένταξης που αντιμετωπίζουν πολιτιστικές πρωτοβουλίες, όπως αυτή του Θεάτρου Εμπρός, το οποίο έχει διαρκή δράση και κοινωνική απήχηση. Επιπλέον, η συγκριτική αναφορά στο Forte Prenestino προσδίδει ευρωπαϊκή διάσταση στην ανάλυση, επιτρέποντας τη συσχέτιση της ελληνικής περίπτωσης με ένα ευρύτερο ευρωπαϊκό πλαίσιο αυτοδιαχειριζόμενων πολιτιστικών εγχειρημάτων.

Συνεπώς, η συμβολή της παρούσας έρευνας έγκειται στο ότι προσεγγίζει τις αυτοοργανωμένες πολιτιστικές πρωτοβουλίες όχι ως άτυπες ή περιθωριακές δράσεις, αλλά ως ιδιαίτερες μορφές πολιτιστικής οργάνωσης, συμμετοχής και διαχείρισης του δημόσιου χώρου. Με τον τρόπο αυτό, επιχειρεί να συμβάλει στον διάλογο για τη διεύρυνση των εργαλείων της πολιτιστικής πολιτικής και για την ανάγκη πιο ευέλικτων και συμμετοχικών μοντέλων πολιτιστικής διοίκησης.

2. Θεωρητικό Πλαίσιο

2.1 Πολιτιστική πολιτική: ορισμοί, μοντέλα και διεθνείς προσεγγίσεις

2.1.1 Ορισμός της πολιτιστικής πολιτικής

Η έννοια της πολιτιστικής πολιτικής συνδέεται άμεσα με τον τρόπο με τον οποίο ορίζεται ο πολιτισμός. Όπως επισημαίνει ο Williams (1983), ο πολιτισμός αποτελεί μία από τις πιο σύνθετες και πολυσήμαντες έννοιες, καθώς το περιεχόμενό του μεταβάλλεται ιστορικά και αποκτά διαφορετικές σημασίες ανάλογα με το κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο. Αρχικά συνδέθηκε με την καλλιέργεια και την εκλέπτυνση, στη συνέχεια με τις τέχνες και την πνευματική δημιουργία, ενώ αργότερα απέκτησε και ευρύτερη ανθρωπολογική διάσταση, ως συνολικός τρόπος ζωής μιας κοινωνίας ή κοινωνικής ομάδας (Williams, 1983· Mulcahy, 2006). Η διαφοροποίηση αυτή είναι κρίσιμη, καθώς ο τρόπος με τον οποίο ορίζεται ο πολιτισμός καθορίζει και το εύρος της πολιτιστικής πολιτικής.

Όταν ο πολιτισμός προσεγγίζεται με στενό τρόπο, η πολιτιστική πολιτική επικεντρώνεται κυρίως στην υποστήριξη των τεχνών, των πολιτιστικών οργανισμών και των θεσμών πολιτιστικής κληρονομιάς. Αντίθετα, οι ευρύτερες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις, όπως αυτές που προωθεί η UNESCO, αντιλαμβάνονται τον πολιτισμό όχι μόνο ως καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά και ως σύνολο αξιών, παραδόσεων, τρόπων ζωής, μορφών κοινωνικής έκφρασης και σχέσεων συνύπαρξης (UNESCO, 2001· Papaioannou, 2018). Με αυτή την έννοια, το πεδίο της πολιτιστικής πολιτικής διευρύνεται σημαντικά, καθώς δεν αφορά μόνο την προστασία και ενίσχυση των τεχνών, αλλά και τις συνθήκες μέσα στις οποίες οι κοινωνικές ομάδες παράγουν, βιώνουν και διαπραγματεύονται τον πολιτισμό.

Η πολιτιστική πολιτική αποτελεί μέρος της δημόσιας πολιτικής και δεν μπορεί να κατανοηθεί ανεξάρτητα από αυτήν. Οι Bell και Oakley (2015), καθώς και ο Mulcahy (2006), αξιοποιούν τον κλασικό ορισμό του Dye (2005), σύμφωνα με τον οποίο δημόσια πολιτική είναι «ό,τι οι κυβερνήσεις επιλέγουν να κάνουν ή να μην κάνουν». Με βάση αυτή την προσέγγιση, η πολιτιστική πολιτική περιλαμβάνει το σύνολο των δημόσιων παρεμβάσεων, αποφάσεων και μηχανισμών που επηρεάζουν την παραγωγή, τη διάδοση, τη διαχείριση και την πρόσβαση στον πολιτισμό. Δεν περιορίζεται, επομένως, σε άμεσες κρατικές δράσεις, όπως η χρηματοδότηση πολιτιστικών οργανισμών, η προστασία της πολιτιστικής κληρονομιάς ή η στήριξη καλλιτεχνικών θεσμών. Επηρεάζεται επίσης από

πολιτικές που αφορούν την εκπαίδευση, την τοπική ανάπτυξη, τα μέσα επικοινωνίας, τον αστικό σχεδιασμό και τη χρήση του δημόσιου χώρου.

Η σύγχρονη βιβλιογραφία υπογραμμίζει, επιπλέον, ότι η πολιτιστική πολιτική δεν ασκείται αποκλειστικά από το κράτος. Αντίθετα, διαμορφώνεται μέσα από διαδικασίες πολιτιστικής διακυβέρνησης, στις οποίες συμμετέχουν διαφορετικά επίπεδα διοίκησης, πολιτιστικοί οργανισμοί, τοπικές κοινότητες, δίκτυα και φορείς της κοινωνίας των πολιτών (Bell & Oakley, 2015). Η προσέγγιση αυτή είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την παρούσα εργασία, καθώς επιτρέπει την κατανόηση πολιτιστικών πρωτοβουλιών που λειτουργούν εκτός των παραδοσιακών θεσμικών πλαισίων. Οι αυτοοργανωμένες και ανεξάρτητες πολιτιστικές πρωτοβουλίες, όπως το Θέατρο Εμπρός και το Forte Prenestino, δεν εντάσσονται εύκολα στα συμβατικά μοντέλα κρατικής πολιτιστικής διοίκησης, ωστόσο παράγουν πολιτιστικό έργο, ενεργοποιούν κοινότητες και παρεμβαίνουν στον δημόσιο χώρο.

Με βάση τις παραπάνω προσεγγίσεις, η πολιτιστική πολιτική νοείται ως ένα σύνθετο πεδίο δημόσιας δράσης και πολιτιστικής διακυβέρνησης, το οποίο αφορά όχι μόνο τη χρηματοδότηση και τη διοίκηση πολιτιστικών θεσμών, αλλά και το ποιος παράγει πολιτισμό, με ποιους πόρους και με ποιους όρους συμμετοχής και μέσα, σε ποια θεσμικά ή άτυπα πλαίσια. Αυτή η διευρυμένη κατανόηση είναι απαραίτητη για την ανάλυση αυτοοργανωμένων πολιτιστικών εγχειρημάτων, καθώς αναδεικνύει τη συμβολή τους στο πολιτιστικό οικοσύστημα και τις ιδιαίτερες συνθήκες μέσα στις οποίες οργανώνονται και λειτουργούν.

2.1.2 Πολιτιστική πολιτική και διαχείριση στην Ελλάδα

Η πολιτιστική διαχείριση στην Ελλάδα διαμορφώθηκε ιστορικά μέσα σε ένα πλαίσιο εννοιολογικής ασάφειας, θεσμικής καθυστέρησης και ισχυρής ιδεολογικής φόρτισης, καθώς επηρεάστηκε έντονα από εθνικές, πολιτικές και ιδεολογικές αντιλήψεις. Η ταύτιση των όρων «κουλτούρα» και «πολιτισμός» στη νεοελληνική πραγματικότητα δεν αποτελεί απλώς γλωσσική ιδιομορφία, αλλά αντανακλά τη δυσκολία του ελληνικού κράτους να ορίσει με σαφήνεια τον ρόλο του απέναντι στην πολιτιστική παραγωγή, τη διάχυση των πολιτιστικών αγαθών και την άσκηση συγκροτημένης πολιτιστικής πολιτικής. Η έλλειψη

διακριτού θεωρητικού πλαισίου επηρέασε καθοριστικά τον τρόπο με τον οποίο οργανώθηκε και εφαρμόστηκε η πολιτιστική διαχείριση (Καρακατσούλη, 2023: 9-10).

Σε αντίθεση με άλλα ευρωπαϊκά κράτη, η Ελλάδα απέκτησε Υπουργείο Πολιτισμού μόλις το 1971, γεγονός που καταδεικνύει τη μακρόχρονη απουσία κεντρικού σχεδιασμού στον τομέα. Μέχρι τότε, η πολιτιστική δραστηριότητα υποστηριζόταν αποσπασματικά μέσω μεμονωμένων θεσμών, χωρίς ενιαίο συντονισμό. Ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι τόσο η ίδρυση της Στέγης Καλών Τεχνών και Γραμμάτων το 1938 όσο και η δημιουργία του Υπουργείου Πολιτισμού πραγματοποιήθηκαν από αυταρχικά καθεστώτα, γεγονός που αναδεικνύει τη διαχρονική χρήση του πολιτισμού ως εργαλείου ιδεολογικής νομιμοποίησης και εθνικής προβολής (Καρακατσούλη, 2023: 11-12).

Κατά τη μεταπολιτευτική περίοδο, η πολιτιστική διαχείριση χαρακτηρίζεται από έντονη θεσμική ρευστότητα. Οι συνεχείς συγχωνεύσεις και αποσχίσεις του Υπουργείου Πολιτισμού με τα υπουργεία Παιδείας, Τουρισμού και Αθλητισμού, καθώς και η συχνή εναλλαγή προσώπων και αρμοδιοτήτων, μαρτυρούν την απουσία μακροπρόθεσμης στρατηγικής. Ο πολιτισμός αντιμετωπίζεται συχνά ως δευτερεύων τομέας πολιτικής, χωρίς σταθερό διοικητικό και αναπτυξιακό προσανατολισμό (Καρακατσούλη, 2023: 13).

Σταθερός άξονας της ελληνικής πολιτιστικής πολιτικής παραμένει η πρωτοκαθεδρία της αρχαίας και βυζαντινής πολιτιστικής κληρονομιάς. Η διατήρηση και διαχείριση των μνημείων αποτελεί βασική κρατική αρμοδιότητα και συνδέεται άμεσα με τη συγκρότηση της εθνικής ταυτότητας αλλά και με την τουριστική και οικονομική αξιοποίηση του πολιτισμού. Αντίθετα, η σύγχρονη πολιτιστική δημιουργία εντάχθηκε θεσμικά στην κρατική πολιτική μόλις πρόσφατα και εξακολουθεί να υποστηρίζεται περιορισμένα, λόγω χαμηλής χρηματοδότησης και αμφιλεγόμενων κριτηρίων επιλογής (Καρακατσούλη, 2023: 13).

Ιδιαίτερη αδυναμία εμφανίζει και ο τομέας της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, ο οποίος παραμένει υποχρηματοδοτούμενος και διοικητικά αποκομμένος από τον πυρήνα της πολιτιστικής πολιτικής. Παρά την επιστημονικά τεκμηριωμένη συμβολή των Τεχνών στην κοινωνική συνοχή και την ψυχοσυναισθηματική ανάπτυξη, η πολιτιστική παιδεία δεν αντιμετωπίζεται ως καθολικό δικαίωμα (Καρακατσούλη, 2023: 15).

Οι παραπάνω ιδιαιτερότητες της ελληνικής πολιτιστικής πολιτικής συμβάλλουν στην κατανόηση του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο αναπτύσσονται οι αυτοοργανωμένες

πολιτιστικές πρωτοβουλίες. Η περιορισμένη και συχνά αποσπασματική στήριξη της σύγχρονης πολιτιστικής δημιουργίας, η απουσία σταθερού στρατηγικού σχεδιασμού, η διοικητική ρευστότητα και οι δυσκολίες πρόσβασης σε πόρους διαμόρφωσαν ένα πεδίο στο οποίο φορείς της κοινωνίας των πολιτών ανέλαβαν πιο ενεργό ρόλο στην παραγωγή, διαχείριση και διάδοση του πολιτισμού. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο μπορούν να ερμηνευθούν και οι αυτοοργανωμένοι πολιτιστικοί χώροι, οι οποίοι αναπτύσσονται είτε συμπληρωματικά προς τις επίσημες πολιτιστικές πολιτικές, είτε ως μορφές διεκδίκησης εναλλακτικών τρόπων πολιτιστικής οργάνωσης, συμμετοχής και χρήσης του δημόσιου χώρου.

2.2 Πολιτιστική διοίκηση και οργανωτικά μοντέλα

2.2.1 Ορισμός της πολιτιστικής διοίκησης και της πολιτιστικής διαχείρισης

Η πολιτιστική διοίκηση αποτελεί τη λειτουργική και οργανωτική διάσταση της πολιτιστικής πολιτικής, καθώς αφορά τις διαδικασίες μέσα από τις οποίες οι πολιτιστικοί στόχοι μετατρέπονται σε δράσεις, προγράμματα και υπηρεσίες. Σύμφωνα με τη Μάργαρη (2021), η πολιτιστική διοίκηση περιλαμβάνει τον σχεδιασμό, την οργάνωση, τον συντονισμό και την αξιολόγηση των δραστηριοτήτων ενός πολιτιστικού οργανισμού, καθώς και τη διαχείριση των ανθρώπινων, οικονομικών και υλικών πόρων που είναι απαραίτητοι για τη λειτουργία του. Επομένως, δεν πρόκειται απλώς για μια τεχνική διοικητική διαδικασία, αλλά για βασικό μηχανισμό εφαρμογής της πολιτιστικής πολιτικής και υλοποίησης πολιτιστικών στόχων σε συγκεκριμένα οργανωτικά περιβάλλοντα (Μάργαρη, 2021: 98-100).

Η πολιτιστική διαχείριση συνδέεται άμεσα με το θεσμικό και οργανωτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργούν οι πολιτιστικοί φορείς. Ζητήματα όπως η οργανωτική δομή, οι διαδικασίες λήψης αποφάσεων, η κατανομή ρόλων και αρμοδιοτήτων, η διαχείριση πόρων, η στρατηγική και η λογοδοσία αποτελούν βασικές διαστάσεις της διοικητικής λειτουργίας. Παράλληλα, οι πολιτιστικοί οργανισμοί καλούνται να ανταποκριθούν τόσο στις ανάγκες της καλλιτεχνικής δημιουργίας όσο και στις προσδοκίες του κοινού, των κοινοτήτων, των χρηματοδοτών και των θεσμικών φορέων με τους οποίους συνδέονται (Μάργαρη, 2021: 110-112).

Ωστόσο, η πολιτιστική διοίκηση δεν μπορεί να ταυτιστεί πλήρως με τα συμβατικά μοντέλα επιχειρησιακής διαχείρισης. Όπως επισημαίνει ο Raduški (2016), οι πολιτιστικοί οργανισμοί παράγουν κυρίως συμβολική, καλλιτεχνική και κοινωνική αξία, η οποία δεν μπορεί να αποτιμηθεί αποκλειστικά με οικονομικούς δείκτες. Η πολιτιστική δραστηριότητα χαρακτηρίζεται από δημιουργική αβεβαιότητα, ενώ οι οργανισμοί του πολιτισμού συχνά καλούνται να ισορροπήσουν ανάμεσα σε διαφορετικές και ενίοτε αντικρουόμενες απαιτήσεις: την καλλιτεχνική αυτονομία, το δημόσιο συμφέρον, την πρόσβαση του κοινού και τη βιώσιμη αξιοποίηση των διαθέσιμων πόρων (Raduški, 2016: 60-61).

Με βάση αυτή την προσέγγιση, η πολιτιστική διοίκηση μπορεί να κατανοηθεί ως μια πρακτική διαρκούς εξισορρόπησης ανάμεσα σε τρεις βασικές λογικές: την καλλιτεχνική δημιουργία, τη δημόσια και κοινωνική αξία του πολιτισμού και την ορθολογική διαχείριση των πόρων. Η πρώτη αφορά τη διαμόρφωση συνθηκών που επιτρέπουν τη δημιουργικότητα και την πολιτιστική έκφραση, η δεύτερη συνδέεται με τη σημασία του πολιτισμού για την κοινωνική συμμετοχή και το συλλογικό συμφέρον, ενώ η τρίτη αφορά τη βιωσιμότητα και την υπεύθυνη διαχείριση των υλικών, οικονομικών και ανθρώπινων πόρων.

Παρότι οι παραπάνω προσεγγίσεις αναφέρονται κυρίως σε θεσμοθετημένους πολιτιστικούς οργανισμούς, μπορούν να αξιοποιηθούν και για τη μελέτη εναλλακτικών μορφών πολιτιστικής οργάνωσης. Οι έννοιες του συντονισμού δράσεων, της λήψης αποφάσεων, της διαχείρισης πόρων, της οργανωτικής δομής και της βιωσιμότητας μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως αναλυτικά εργαλεία για τη μελέτη αυτοοργανωμένων πολιτιστικών πρωτοβουλιών. Η χρήση τους, ωστόσο, δεν προϋποθέτει ότι οι πρωτοβουλίες αυτές αξιολογούνται με τα ίδια κριτήρια ή λειτουργούν με τις ίδιες διοικητικές μορφές που χαρακτηρίζουν τους συμβατικούς πολιτιστικούς οργανισμούς. Αντίθετα, επιτρέπει να αναδειχθούν οι ιδιαίτερες μορφές συλλογικής διαχείρισης, οριζόντιας οργάνωσης και συμμετοχικής λήψης αποφάσεων που διαμορφώνουν τη φυσιογνωμία και τον τρόπο λειτουργίας τους.

2.2.2 Βασικές διοικητικές λειτουργίες στη διαχείριση πολιτιστικών θεμάτων

Οι βασικές διοικητικές λειτουργίες αποτελούν θεμελιώδη στοιχεία της πολιτιστικής διοίκησης, καθώς επιτρέπουν τη μετατροπή των πολιτιστικών στόχων και του

καλλιτεχνικού οράματος σε οργανωμένη δράση. Σύμφωνα με τη σχετική βιβλιογραφία, οι σημαντικότερες λειτουργίες περιλαμβάνουν τον σχεδιασμό, την οργάνωση, τη διαχείριση ανθρώπινων, οικονομικών και υλικών πόρων, τον συντονισμό και την αξιολόγηση των δράσεων (Μάργαρη, 2021: 32-33· Raduški, 2016: 62-64).

Ο σχεδιασμός αφορά τον καθορισμό στόχων, προτεραιοτήτων και δράσεων που επιτρέπουν σε έναν πολιτιστικό φορέα να υλοποιήσει την αποστολή του. Στο πολιτιστικό πεδίο, συνδέεται τόσο με τη διαμόρφωση καλλιτεχνικού οράματος όσο και με ζητήματα βιωσιμότητας, χρηματοδότησης και ανάπτυξης. Ωστόσο, λόγω της ιδιαιτερότητας της πολιτιστικής παραγωγής, ο σχεδιασμός δεν μπορεί να είναι απόλυτα στατικός, αλλά χρειάζεται να προσαρμόζεται στις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτιστικές συνθήκες μέσα στις οποίες λειτουργεί ο φορέας (Raduški, 2016: 62-63).

Η οργάνωση αφορά τη διαμόρφωση των δομών και των διαδικασιών μέσα από τις οποίες κατανέμονται οι ρόλοι, οι αρμοδιότητες και οι ευθύνες. Παρότι οι μορφές οργάνωσης διαφέρουν σημαντικά ανάμεσα στους πολιτιστικούς φορείς, η ανάγκη συντονισμού ανθρώπων, δράσεων και πόρων αποτελεί κοινό χαρακτηριστικό κάθε οργανωμένου πολιτιστικού εγχειρήματος. Ιδιαίτερη σημασία έχει, επίσης, η διαχείριση των ανθρώπινων και οικονομικών πόρων, καθώς οι πολιτιστικοί οργανισμοί βασίζονται σε δημιουργικές δεξιότητες, εξειδικευμένες γνώσεις και σχέσεις συνεργασίας, ενώ συχνά λειτουργούν σε συνθήκες περιορισμένων πόρων και οικονομικής αβεβαιότητας (Μάργαρη, 2021: 216-218· Raduški, 2016: 63-64).

Παράλληλα, ο συντονισμός και η επικοινωνία αποτελούν κρίσιμες διοικητικές λειτουργίες, καθώς επιτρέπουν τη σύνδεση διαφορετικών ρόλων, αναγκών και αντιλήψεων στο εσωτερικό ενός πολιτιστικού φορέα. Η διοίκηση στον πολιτισμό δεν περιορίζεται στην άσκηση ελέγχου, αλλά προϋποθέτει τη διαμόρφωση κοινών στόχων, τη συνεργασία και τη διαχείριση των σχέσεων ανάμεσα στους συμμετέχοντες. Η διάσταση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία σε πολιτιστικά εγχειρήματα που βασίζονται στη συλλογικότητα και στη συμμετοχική δράση (Μάργαρη, 2021: 109-110· Raduški, 2016: 61-62).

Τέλος, η αξιολόγηση και η λογοδοσία συμβάλλουν στην παρακολούθηση της πορείας ενός φορέα και στη διασφάλιση της υπεύθυνης χρήσης των διαθέσιμων πόρων. Ωστόσο, η αξιολόγηση στον πολιτιστικό τομέα παρουσιάζει δυσκολίες, καθώς η καλλιτεχνική

ποιότητα, η κοινωνική συμμετοχή, η συμβολική αξία και ο πολιτιστικός αντίκτυπος δεν μπορούν πάντοτε να αποτιμηθούν με αυστηρά ποσοτικούς δείκτες. Για τον λόγο αυτό, η αξιολόγηση χρειάζεται να λαμβάνει υπόψη τόσο οργανωτικά όσο και ποιοτικά χαρακτηριστικά της πολιτιστικής δράσης (Μάργαρη, 2021: 161-162· Raduški, 2016: 63).

Οι παραπάνω διοικητικές λειτουργίες έχουν διατυπωθεί κυρίως με αναφορά σε θεσμοθετημένους πολιτιστικούς οργανισμούς. Ωστόσο, μπορούν να αξιοποιηθούν και ως αναλυτικά εργαλεία για τη μελέτη εναλλακτικών μορφών πολιτιστικής οργάνωσης. Στην παρούσα έρευνα, οι έννοιες του σχεδιασμού, της οργάνωσης, του συντονισμού, της διαχείρισης πόρων και της αξιολόγησης χρησιμοποιούνται για να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο οι αυτοοργανωμένες πολιτιστικές πρωτοβουλίες οργανώνουν τη λειτουργία και τη δράση τους, χωρίς να θεωρείται ότι ακολουθούν τα ίδια διοικητικά πρότυπα με τους συμβατικούς πολιτιστικούς οργανισμούς.

2.3 Αυτοοργανωμένες και ανεξάρτητες πολιτιστικές πρωτοβουλίες

Οι αυτοοργανωμένες και ανεξάρτητες πολιτιστικές πρωτοβουλίες συνιστούν ένα ιδιαίτερο πεδίο στο εσωτερικό της πολιτιστικής πολιτικής και διοίκησης, καθώς δεν εντάσσονται πλήρως ούτε στο κρατικό ούτε στο εμπορικό μοντέλο πολιτιστικής παραγωγής. Πρόκειται για συλλογικά εγχειρήματα που αναπτύσσονται συχνά «από τα κάτω», ως απάντηση σε ελλείψεις πολιτιστικής υποδομής, περιορισμένη δημόσια χρηματοδότηση και δυσκολίες πρόσβασης σε θεσμικούς πόρους. Η Gkitsa (2024) ορίζει τις grassroots πολιτιστικές πρωτοβουλίες ως αυτοοργανωμένες συλλογικές πρακτικές που αναδύονται ιδιαίτερα σε περιβάλλοντα θεσμικής αδυναμίας και πολιτιστικής περιφερειακότητας (Gkitsa, 2024: 234). Αντίστοιχα, το εγχειρίδιο της Asia-Europe Foundation για τα ανεξάρτητα πολιτιστικά κέντρα επισημαίνει ότι τέτοιοι χώροι προέρχονται κυρίως από καλλιτεχνικές, κοινωνικές ή πολιτικές πρωτοβουλίες και όχι από κρατικές ή εμπορικές ατζέντες, λειτουργώντας ως φορείς ενδυνάμωσης της κοινωνίας των πολιτών (ASEF, 2020: 4).

Η σημασία αυτών των πρωτοβουλιών έγκειται στο ότι λειτουργούν σε ένα ενδιάμεσο και συχνά αμφίσημο πεδίο: εκτός, παράλληλα ή σε ένταση με τους επίσημους θεσμούς. Η Gkitsa τις περιγράφει ως «αντί-χώρους», δηλαδή ως πεδία που αμφισβητούν κυρίαρχες πολιτιστικές και πολιτικές δομές, χωρίς απαραίτητα να αποκόπτονται πλήρως από αυτές (Gkitsa, 2024: 234-235). Η προσέγγιση αυτή είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την παρούσα

εργασία, καθώς επιτρέπει να εξεταστούν το Θέατρο Εμπρός και το Forte Prenestino όχι μόνο ως χώροι παραγωγής πολιτισμού, αλλά και ως πεδία αυτοοργάνωσης, συλλογικής συμμετοχής και δημόσιας χρήσης.

Βασικό χαρακτηριστικό των αυτοοργανωμένων πολιτιστικών πρωτοβουλιών είναι η έμφαση στη συμμετοχή και στη συλλογική διαχείριση. Σε αντίθεση με πιο ιεραρχικά ή επιχειρησιακά μοντέλα διοίκησης, οι πρωτοβουλίες αυτές βασίζονται συχνά σε οριζόντιες διαδικασίες, ανοιχτές συνελεύσεις, συλλογική λήψη αποφάσεων και ενεργή εμπλοκή των μελών ή της κοινότητας. Η ASEF τονίζει ότι η διαχείριση τέτοιων χώρων λειτουργεί περισσότερο ως διαδικασία διευκόλυνσης παρά ως άσκηση ελέγχου, καθώς δίνει έμφαση στη συμμετοχική διακυβέρνηση, στη διαφάνεια και στη συλλογική ευθύνη (ASEF, 2020: 32-33). Με αυτή την έννοια, η αυτοοργάνωση δεν αποτελεί μόνο τεχνική μορφή διοίκησης, αλλά και αξιακή επιλογή.

Ωστόσο, η οριζόντια και συμμετοχική λειτουργία συνοδεύεται και από σημαντικές δυσκολίες. Η ασάφεια ρόλων, η εξάρτηση από εθελοντική ή άτυπη εργασία, η περιορισμένη πρόσβαση σε χρηματοδότηση και η δυσκολία μακροπρόθεσμου σχεδιασμού μπορούν να επηρεάσουν τη βιωσιμότητα τέτοιων εγχειρημάτων. Η ASEF αναγνωρίζει ότι πολλές ανεξάρτητες πρωτοβουλίες διοικούνται από καλλιτέχνες ή ακτιβιστές οι οποίοι αναλαμβάνουν τη διαχείριση τους από ανάγκη, γεγονός που μπορεί να ενισχύει την ευελιξία και την καινοτομία, αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί συνθήκες επισφάλειας και εξάντλησης (ASEF, 2020: 32-33). Επομένως, η αυτοοργάνωση δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται εξιδανικευμένα, αλλά ως μορφή συλλογικής οργάνωσης που συνδυάζει δυνατότητες και περιορισμούς.

Κρίσιμο στοιχείο των πρωτοβουλιών αυτών είναι και η σχέση τους με τον χώρο. Πολλά ανεξάρτητα πολιτιστικά κέντρα εγκαθίστανται σε εγκαταλελειμμένα, υποχρησιμοποιημένα ή άτυπα προσβάσιμα κτίρια, συχνά λόγω έλλειψης πόρων και αποκλεισμού από τις επίσημες πολιτιστικές υποδομές (ASEF, 2020: 12, 16). Η χρήση αυτών των χώρων δεν έχει μόνο πρακτική, αλλά και κοινωνική και πολιτική σημασία, καθώς οι πρωτοβουλίες αυτές ενεργοποιούν χώρους που έχουν εγκαταλειφθεί ή αποκοπεί από τη δημόσια χρήση, δημιουργώντας νέες μορφές πολιτιστικής έκφρασης, συμμετοχής και συλλογικής παρουσίας (Gkitsa, 2024: 239, 245-246).

Η βιωσιμότητα παραμένει ένα από τα βασικά ζητήματα για τις αυτοοργανωμένες και ανεξάρτητες πολιτιστικές πρωτοβουλίες. Συχνά στηρίζονται σε μικτά μοντέλα πόρων, όπως αυτοχρηματοδότηση, ανταλλαγές, υποστήριξη σε είδος, κοινοτική συνεισφορά και δικτύωση, αντιμετωπίζοντας το χρήμα ως μέσο επιβίωσης και όχι ως αυτοσκοπό (ASEF, 2020: 42, 46-48). Παράλληλα, η δικτύωση λειτουργεί ως στρατηγική ενίσχυσης, καθώς επιτρέπει την ανταλλαγή γνώσεων, τη συνεργασία, την αλληλεγγύη και τη συλλογική υποστήριξη μεταξύ ανεξάρτητων φορέων (ASEF, 2020: 61-64).

2.4 Δημόσιος χώρος και συμμετοχικές πολιτιστικές πρακτικές

Ο δημόσιος χώρος αποτελεί κεντρική έννοια για την κατανόηση των αυτοοργανωμένων και ανεξάρτητων πολιτιστικών πρωτοβουλιών, καθώς δεν λειτουργεί απλώς ως ουδέτερο υπόβαθρο πολιτιστικών δράσεων. Η σύγχρονη θεωρητική συζήτηση τον αντιμετωπίζει ως κοινωνικά παραγόμενο πεδίο, το οποίο διαμορφώνεται μέσα από κοινωνικές σχέσεις, πρακτικές χρήσης, συμβολικές νοηματοδοτήσεις και σχέσεις εξουσίας (Draganova, 2025: 66· Qi, Mazumdar & Vasconcelos, 2024: 157-158). Επομένως, ο χώρος δεν αποτελεί μόνο το φυσικό περιβάλλον μέσα στο οποίο πραγματοποιείται η πολιτιστική δραστηριότητα, αλλά συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση των δυνατοτήτων έκφρασης, συνάντησης και συμμετοχής.

Στο πλαίσιο αυτό, πολλές αυτοοργανωμένες πολιτιστικές πρωτοβουλίες συνδέονται με την επανάχρηση εγκαταλελειμμένων, υποχρησιμοποιημένων ή αμφισβητούμενων χώρων. Μέσα από καλλιτεχνικές δράσεις, συλλογικές συναντήσεις και καθημερινές πρακτικές χρήσης, οι χώροι αυτοί αποκτούν νέες κοινωνικές και πολιτιστικές λειτουργίες, μετατρέπόμενοι σε σημεία συνάντησης, δημιουργίας και συλλογικής παρουσίας (Draganova, 2025: 69-70). Η διαδικασία αυτή συνδέεται με τη θεωρία του Lefebvre για την κοινωνική παραγωγή του χώρου και το δικαίωμα των πολιτών να συμμετέχουν στον μετασχηματισμό της πόλης.

Η έννοια της συμμετοχής κατέχει ιδιαίτερη θέση στις πολιτιστικές πρακτικές που αναπτύσσονται σε τέτοιους χώρους. Η συμμετοχή δεν περιορίζεται στην παρουσία του κοινού ως θεατή, αλλά αφορά την ενεργή εμπλοκή των ανθρώπων στη διαμόρφωση δράσεων, στη χρήση του χώρου και, σε ορισμένες περιπτώσεις, στις διαδικασίες λήψης

αποφάσεων (Draganova, 2025: 70-71). Με αυτή την έννοια, οι συμμετοχικές πολιτιστικές πρακτικές μετατοπίζουν τον πολιτισμό από τη λογική της κατανάλωσης προς τη λογική της συνδιαμόρφωσης, της συνεργασίας και της συλλογικής ευθύνης.

Παράλληλα, ο δημόσιος χώρος μπορεί να λειτουργήσει ως πεδίο κοινωνικής συνάντησης και αλληλεπίδρασης διαφορετικών κοινωνικών ομάδων. Ωστόσο, η κοινωνική συνοχή δεν αποτελεί αυτόματο αποτέλεσμα της ύπαρξης ενός δημόσιου χώρου. Σύμφωνα με τους Qi, Mazumdar και Vasconcelos (2024), εξαρτάται από παράγοντες όπως η προσβασιμότητα, η αίσθηση ασφάλειας, η δυνατότητα παραμονής, οι καθημερινές μορφές συνύπαρξης και οι κοινωνικές σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα σε αυτόν (Qi, Mazumdar & Vasconcelos, 2024: 164-178). Επομένως, ο δημόσιος χώρος αποκτά κοινωνική σημασία μέσα από τις πρακτικές και τις σχέσεις που τον ενεργοποιούν.

Η σχέση, ωστόσο, ανάμεσα στον δημόσιο χώρο, τη συμμετοχή και την αυτοοργάνωση δεν είναι απαλλαγμένη από αντιφάσεις. Η συμμετοχή δεν είναι πάντοτε ισότιμη, καθώς επηρεάζεται από κοινωνικούς, οικονομικούς, πολιτισμικούς και χωρικούς παράγοντες που καθορίζουν ποιος μπορεί να συμμετέχει και με ποιους όρους (Draganova, 2025: 81-83). Παράλληλα, πολλές αυτοοργανωμένες πρωτοβουλίες λειτουργούν σε χώρους με αβέβαιο ιδιοκτησιακό ή θεσμικό καθεστώς, γεγονός που δημιουργεί συνθήκες χωρικής επισφάλειας και αβεβαιότητας ως προς τη μακροπρόθεσμη βιωσιμότητά τους (Draganova, 2025: 67-68, 84-86).

Συνεπώς, ο δημόσιος χώρος δεν μπορεί να θεωρηθεί ουδέτερο πεδίο πολιτιστικής δράσης. Αποτελεί χώρο διαρκούς διαπραγμάτευσης ανάμεσα σε κοινωνικές ομάδες, θεσμούς και διαφορετικές αντιλήψεις για τον πολιτισμό, τη συμμετοχή και το δικαίωμα στην πόλη. Η προσέγγιση αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς επιτρέπει την εξέταση του Θεάτρου Εμπρός και συγκριτικά του Forte Prenestino ως προς τη συλλογική χρήση, τη συμμετοχική διαχείριση και την επανανοηματοδότηση του δημόσιου χώρου.

2.5 Το θεσμικό έλλειμμα στην πολιτιστική πολιτική της Ελλάδας

Η συζήτηση για τις αυτοοργανωμένες και ανεξάρτητες πολιτιστικές πρωτοβουλίες στην Ελλάδα δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από το ευρύτερο θεσμικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτές αναδύονται και λειτουργούν. Το λεγόμενο «θεσμικό έλλειμμα» δεν αφορά μόνο την

περιορισμένη χρηματοδότηση του πολιτισμού, αλλά ένα ευρύτερο σύνολο αδυναμιών που σχετίζονται με τον στρατηγικό σχεδιασμό, τη διακυβέρνηση, τη συμμετοχή, την παραγωγή γνώσης και τη διοικητική ικανότητα του πολιτιστικού συστήματος. Σύμφωνα με την έκθεση της διαNEΟσις για τους πολιτιστικούς και δημιουργικούς τομείς στην Ελλάδα, οι τομείς αυτοί έχουν σημαντική κοινωνική και οικονομική συμβολή, χωρίς όμως να υποστηρίζονται από ένα αντίστοιχα συνεκτικό και μακροπρόθεσμο πλαίσιο πολιτικής (Νικολαΐδης, 2023: 9–11).

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του θεσμικού ελλείμματος είναι η ασυνέχεια της πολιτιστικής πολιτικής. Η πολιτιστική διακυβέρνηση στην Ελλάδα χαρακτηρίζεται από αποσπασματικές παρεμβάσεις, αδύναμο συντονισμό και απουσία μακροπρόθεσμου στρατηγικού σχεδιασμού (Νικολαΐδης, 2023: 11–12). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το White Paper for Contemporary Culture του 2012, το οποίο δεν εφαρμόστηκε ουσιαστικά, αναδεικνύοντας τη δυσκολία μετατροπής του σχεδιασμού σε σταθερή δημόσια πολιτική (Νικολαΐδης, 2023: 11).

Η αδυναμία αυτή συνδέεται με τον κατακερματισμό της πολιτιστικής διακυβέρνησης. Υπουργεία, Περιφέρειες, Δήμοι, ανεξάρτητοι φορείς και ιδιωτικά ιδρύματα δραστηριοποιούνται στο πολιτιστικό πεδίο χωρίς πάντοτε να εντάσσονται σε ένα κοινό στρατηγικό πλαίσιο (Νικολαΐδης, 2023: 15–16). Ως αποτέλεσμα, παρατηρούνται επικαλύψεις αρμοδιοτήτων, κενά συντονισμού και δυσκολίες στη διαμόρφωση συνεκτικών πολιτικών για τον πολιτισμό.

Παράλληλα, η πολιτιστική δραστηριότητα εμφανίζει έντονη γεωγραφική συγκέντρωση. Η πλειονότητα των πολιτιστικών οργανισμών, των επιχειρήσεων και των εργαζομένων συγκεντρώνεται στην Αττική, γεγονός που αποτυπώνει σημαντικές χωρικές ανισότητες ως προς την πρόσβαση σε πόρους, υποδομές και πολιτιστικές ευκαιρίες (Νικολαΐδης, 2023: 15). Η απουσία μιας ολοκληρωμένης περιφερειακής πολιτιστικής πολιτικής ενισχύει τις ανισότητες αυτές και περιορίζει τις δυνατότητες ανάπτυξης πρωτοβουλιών σε τοπικό επίπεδο.

Μία ακόμη διάσταση του θεσμικού ελλείμματος αφορά την έλλειψη συστηματικών δεδομένων για τον πολιτιστικό τομέα. Η περιορισμένη καταγραφή των πολιτιστικών δραστηριοτήτων δυσχεραίνει την τεκμηριωμένη χάραξη πολιτικής, την αξιολόγηση των παρεμβάσεων και τον μακροπρόθεσμο σχεδιασμό (Νικολαΐδης, 2023: 61–62). Η αδυναμία

αυτή συνδέεται άμεσα με τη δυσκολία κατανόησης των πραγματικών αναγκών του πολιτιστικού πεδίου και των φορέων που δραστηριοποιούνται σε αυτό.

Ιδιαίτερα σημαντικό ζήτημα αποτελεί επίσης η χρηματοδότηση. Η δημόσια δαπάνη για τον πολιτισμό παραμένει περιορισμένη και συχνά ασυνεπής, ενώ οι διαθέσιμοι μηχανισμοί χρηματοδότησης χαρακτηρίζονται από γραφειοκρατία και περιορισμένη προσαρμογή στις ανάγκες μικρών και ανεξάρτητων φορέων (Νικολαΐδης, 2023: 75–76, 241–244). Οι συνθήκες αυτές δυσκολεύουν τη βιωσιμότητα πολλών πολιτιστικών πρωτοβουλιών και περιορίζουν τις δυνατότητες μακροπρόθεσμου σχεδιασμού.

Το θεσμικό έλλειμμα αποτυπώνεται και στις συνθήκες πολιτιστικής εργασίας. Η έκθεση της διαNEΟσις επισημαίνει ότι μεγάλο μέρος της απασχόλησης στον πολιτιστικό τομέα χαρακτηρίζεται από επισφάλεια, ασταθείς εργασιακές σχέσεις και ανεπαρκή κοινωνική προστασία (Νικολαΐδης, 2023: 19–20). Οι αδυναμίες αυτές επηρεάζουν όχι μόνο τους εργαζομένους αλλά και τη συνολική βιωσιμότητα του πολιτιστικού οικοσυστήματος.

Παράλληλα, η ελληνική πολιτιστική πολιτική φαίνεται να κινείται ανάμεσα στη λογική της «δημοκρατικοποίησης του πολιτισμού» και της «πολιτιστικής δημοκρατίας» χωρίς να υιοθετεί πλήρως τη δεύτερη προσέγγιση (Νικολαΐδης, 2023: 22–23). Ενώ η πρώτη δίνει έμφαση στη διεύρυνση της πρόσβασης σε ήδη αναγνωρισμένες μορφές πολιτισμού, η δεύτερη προκρίνει τη συμμετοχή των πολιτών και την αναγνώριση διαφορετικών πολιτιστικών εκφράσεων. Η περιορισμένη ανάπτυξη μηχανισμών συμμετοχικής διακυβέρνησης και διαβούλευσης υποδηλώνει ότι η μετάβαση προς πιο συμμετοχικά μοντέλα πολιτιστικής πολιτικής παραμένει ανολοκλήρωτη.

Σε αυτό το πλαίσιο αποκτά ιδιαίτερη σημασία ο ρόλος της κοινωνίας των πολιτών. Η έκθεση αναγνωρίζει ότι πρωτοβουλίες από τα κάτω και φορείς του τρίτου τομέα συχνά αναλαμβάνουν δράση σε πεδία όπου η δημόσια πολιτική εμφανίζει κενά ή αδυναμίες (Νικολαΐδης, 2023: 25–26). Ενδεικτική της δυνατότητας των φορέων της κοινωνίας των πολιτών να καλύψουν θεσμικά κενά είναι η περίπτωση του Ιδρύματος Μανιατάκειον στην Κορώνη, το οποίο ανέλαβε πρωτοβουλίες πολιτιστικού και αναπτυξιακού σχεδιασμού σε τοπικό επίπεδο, καλύπτοντας ελλείψεις συντονισμού και στρατηγικού οράματος (Ρουλιός, 2025). Ωστόσο, η συγκεκριμένη περίπτωση δείχνει επίσης ότι η δράση των φορέων της κοινωνίας των πολιτών δεν μπορεί να υποκαταστήσει τη δημόσια πολιτική, καθώς η αποτελεσματικότητα και η βιωσιμότητα τέτοιων πρωτοβουλιών εξαρτώνται από τη

συνεργασία με τους δημόσιους θεσμούς και την ενεργό συμμετοχή της τοπικής κοινότητας.

Το θεσμικό έλλειμμα της ελληνικής πολιτιστικής πολιτικής εκδηλώνεται μέσα από την ασυνέχεια του σχεδιασμού, την κατακερματισμένη διακυβέρνηση, την περιορισμένη συμμετοχή των πολιτών, την ανεπαρκή χρηματοδότηση, την επισφάλεια της πολιτιστικής εργασίας και την απουσία αποτελεσματικών μηχανισμών διαμεσολάβησης μεταξύ κράτους και κοινωνίας των πολιτών. Οι συνθήκες αυτές δεν οδηγούν μόνο σε αδυναμίες άσκησης πολιτιστικής πολιτικής, αλλά δημιουργούν και το περιβάλλον μέσα στο οποίο αναπτύσσονται αυτοοργανωμένες και ανεξάρτητες πολιτιστικές πρωτοβουλίες. Οι πρωτοβουλίες αυτές επιχειρούν συχνά να καλύψουν κενά που αφήνει η δημόσια πολιτική, χωρίς όμως να μπορούν να υποκαταστήσουν την ανάγκη για ένα συνεκτικό και συμμετοχικό θεσμικό πλαίσιο πολιτιστικής διακυβέρνησης.

3. Μεθοδολογία

3.1 Ερευνητικός σχεδιασμός

Η παρούσα έρευνα υιοθετεί ποιοτική μεθοδολογική προσέγγιση και βασίζεται στη μελέτη περίπτωσης του Θεάτρου Εμπρός ως αυτοοργανωμένης πολιτιστικής πρωτοβουλίας και στη συγκριτική αξιοποίηση του Forte Prenestino. Η επιλογή της ποιοτικής προσέγγισης κρίνεται κατάλληλη, καθώς το αντικείμενο της εργασίας δεν αφορά τη μέτρηση ποσοτικών χαρακτηριστικών, αλλά την εις βάθος κατανόηση των τρόπων με τους οποίους ένας αυτοδιαχειριζόμενος πολιτιστικός χώρος οργανώνει τη λειτουργία του, συγκροτεί την πολιτιστική του ταυτότητα, διαχειρίζεται ανθρώπινους και υλικούς πόρους και τοποθετείται απέναντι στην επίσημη πολιτιστική πολιτική.

Κύρια μελέτη περίπτωσης της έρευνας αποτελεί το Θέατρο Εμπρός στην Αθήνα. Η συγκεκριμένη περίπτωση επιλέχθηκε διότι συνιστά μια από τις πλέον αναγνωρίσιμες και μακροβιότερες πολιτιστικές πρωτοβουλίες στην Ελλάδα. Συνδυάζει διάρκεια στον χρόνο, έντονη πολιτιστική δραστηριότητα, συλλογικές διαδικασίες λήψης αποφάσεων, σχέση με τον δημόσιο χώρο, διαρκή διαπραγμάτευση με το θεσμικό περιβάλλον και συνδέεται άμεσα με τα ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας. Για την ανάλυσή του αξιοποιήθηκε πρωτογενές ερευνητικό υλικό, το οποίο περιλαμβάνει ημιδομημένες συνεντεύξεις με ενεργά μέλη και συμμετέχοντες του χώρου, συμμετοχική παρατήρηση σε Ανοιχτή Συνέλευση, παρακολούθηση πολιτιστικής δράσης, καθώς και συμπληρωματικό τεκμηριωμένο υλικό από δημόσια διαθέσιμες πηγές.

Το Forte Prenestino στη Ρώμη αποτελεί μια από τις πιο γνωστές περιπτώσεις αυτοοργανωμένης πολιτιστικής κατάληψης στην Ευρώπη. Στην παρούσα εργασία εντάσσεται ως συγκριτικό διεθνές παράδειγμα και αποτελεί αντικείμενο εκτεταμένης βιβλιογραφικής αναφοράς. Η ανάλυσή του βασίζεται αποκλειστικά σε δευτερογενείς πηγές, όπως επιστημονική βιβλιογραφία, δημόσια διαθέσιμη τεκμηρίωση, δημοσιευμένες πληροφορίες και υλικό που αφορά την ιστορική και πολιτιστική του λειτουργία.

Η ένταξη του Forte Prenestino στην έρευνα αποσκοπεί στη διεύρυνση της ανάλυσης πέρα από το ελληνικό πλαίσιο και τη σύνδεση του Θεάτρου Εμπρός με ένα ευρύτερο ευρωπαϊκό πεδίο αυτοοργανωμένων πολιτιστικών εγχειρημάτων. Με αυτό τον τρόπο το Θέατρο Εμπρός εξετάζεται σε σχέση με ένα μεγαλύτερο και διαφορετικό

αυτοδιαχειριζόμενο εγχείρημα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι δύο περιπτώσεις θεωρούνται ισότιμες.

Κατά συνέπεια, ο ερευνητικός σχεδιασμός δεν βασίζεται σε μία πλήρως συμμετρική συγκριτική μελέτη δύο περιπτώσεων, αλλά σε μία κύρια ποιοτική μελέτη περίπτωσης, εμπλουτισμένη με συγκριτική διεθνή αναφορά. Η μεθοδολογική αυτή επιλογή επιτρέπει αφενός την εις βάθος διερεύνηση του Θεάτρου Εμπρός και αφετέρου την εξέταση των ευρημάτων σε ένα ευρύτερο πλαίσιο αυτοοργανωμένων πολιτιστικών πρωτοβουλιών στην Ευρώπη.

3.2 Πρωτογενής έρευνα στην περίπτωση του Θεάτρου Εμπρός

Η πρωτογενής έρευνα επικεντρώθηκε στην περίπτωση του Θεάτρου Εμπρός, καθώς υπήρξε δυνατότητα άμεσης επικοινωνίας και επιτόπια παρατήρησης. Όπως ήδη έχει αναφερθεί για τη διερεύνηση των ερευνητικών ερωτημάτων επιλέχθηκαν ημιδομημένες συνεντεύξεις, συμμετοχική παρατήρηση και παρακολούθηση μιας θεατρικής παράστασης. Αρχικά πραγματοποιήθηκε επικοινωνία με τον χώρο μέσω ηλεκτρονικού μηνύματος, στο οποίο παρουσιάστηκε ο ακαδημαϊκός σκοπός της έρευνας και ζητήθηκε η δυνατότητα σύντομης συνέντευξης με μέλη της συλλογικότητας. Στην απάντηση του Εμπρός επισημάνθηκε ότι για προτάσεις και επικοινωνία σχετικά με τον χώρο θα μπορούσα να προσέλθω στην Ανοιχτή Συνέλευση, η οποία πραγματοποιείται κάθε Δευτέρα μετά τις 20:00.

Στις 23 Μαρτίου 2026 πραγματοποιήθηκε συμμετοχική παρακολούθηση της Ανοιχτής Συνέλευσης του Θεάτρου Εμπρός, με στόχο τη διερεύνηση των διαδικασιών οργάνωσης και λειτουργίας του χώρου, καθώς και των τρόπων με τους οποίους λαμβάνονται οι συλλογικές αποφάσεις. Η παρατήρηση αυτή επέτρεψε την άμεση καταγραφή της αλληλεπίδρασης μεταξύ των συμμετεχόντων, των θεμάτων που τίθενται προς συζήτηση και των πρακτικών μέσα από τις οποίες διαμορφώνεται η καθημερινή λειτουργία του χώρου. Από τα δεδομένα προκύπτει ότι η Συνέλευση ως βασικός μηχανισμός οργάνωσης και λήψης αποφάσεων είναι ανοιχτή και προσβάσιμη σε όλους και ότι κάθε παραβρισκόμενος έχει τη δυνατότητα να εκφράζει απόψεις – ιδέες – σκέψεις ή να προτείνει θέμα προς συζήτηση. Κατά τη διάρκεια της Συνέλευσης συζητήθηκαν θέματα που αφορούν την καθημερινή λειτουργία του χώρου, τον προγραμματισμό των

παραστάσεων, οι οικονομικές εκκρεμότητες, οι οικονομικές απολαβές από πρόσφατες δράσεις, η κατανομή καθημερινών δραστηριοτήτων, καθώς και θέματα που σχετίζονται με την μελλοντική πορεία και το χαρακτήρα το χώρου.

Παράλληλα, πραγματοποιήθηκε επιτόπια συνέντευξη με την Ουρανία και σε δεύτερο χρόνο με το Γιώργο, ο οποίος εγγράφως μου έστειλε τις απαντήσεις του και τηλεφωνικά με τον Πάνο, τρία πρόσωπα που σχετίζονται με το Θέατρο Εμπρός. Οι ερωτήσεις αφορούσαν τον τρόπο με τον οποίο οι συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται το Εμπρός, τους λόγους συμμετοχής τους, τον ρόλο του χώρου στο σύγχρονο πολιτιστικό πεδίο, τα στοιχεία που τον διαφοροποιούν από θεσμικούς πολιτιστικούς οργανισμούς, τη σχέση του με την επίσημη πολιτιστική πολιτική, τον τρόπο οργάνωσης και λήψης αποφάσεων, τις οικονομικές πρακτικές στήριξης, τις προκλήσεις της αυτοδιαχείρισης, τη σχέση με την κοινωνία των πολιτών και το μέλλον του χώρου.

Οι συνεντεύξεις δεν αντιμετωπίζονται ως αντιπροσωπευτικές με ποσοτικούς όρους, αλλά ως ποιοτικά τεκμήρια που φωτίζουν τις εσωτερικές αντιλήψεις και εμπειρίες των συμμετεχόντων. Μέσα από τις απαντήσεις τους αναδεικνύονται βασικά χαρακτηριστικά του Θεάτρου Εμπρός, όπως η ελεύθερη πρόσβαση, η αυτοδιαχείριση, η απουσία ιεραρχίας, η ομόφωνη λήψη αποφάσεων, η αντιεμπορευματική λογική, η στήριξη ανεξάρτητων καλλιτεχνικών ομάδων και η σημασία της προσωπικής εργασίας και συνεισφοράς στη διατήρηση του χώρου.

Επιπλέον, πραγματοποιήθηκε παρατήρηση πολιτιστικής δράσης μέσα από την παρακολούθηση της θεατρικής παράστασης «Ο Φάρος» του Κόννορ Μακφέρσον από την ερασιτεχνική θεατρική ομάδα απARTία στις 29 Απριλίου 2026. Η συγκεκριμένη παρατήρηση επέτρεψε την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο μια καλλιτεχνική ομάδα εντάσσεται στη λειτουργία του Εμπρός, από την αναζήτηση χώρου και την έγκριση της δράσης μέχρι την προετοιμασία, την παρουσίαση και την άτυπη αξιολόγηση της παράστασης. Η δράση λειτούργησε ως εμπειρικό παράδειγμα της αντιεμπορευματικής και συμμετοχικής λογικής του χώρου, καθώς η πρόσβαση ήταν δωρεάν και η οικονομική στήριξη βασίστηκε σε εθελοντική συνεισφορά μέσω κουτιού ενίσχυσης.

3.3 Δευτερογενής τεκμηρίωση της περίπτωσης Forte Prenestino

Η τεκμηρίωση της περίπτωσης του Forte Prenestino βασίστηκε αποκλειστικά σε δευτερογενές υλικό. Για το σκοπό αυτό αξιοποιήθηκαν επιστημονικά άρθρα, βιβλιογραφικές πηγές, δημόσια διαθέσιμο υλικό που αφορά την ιστορική του διαδρομή, τη λειτουργία του ως αυτοδιαχειριζόμενου κοινωνικού και πολιτιστικού κέντρου και την ένταξή του στην ιταλική παράδοση των Centri Sociali Occupati Autogestiti. Η χρήση του Forte Prenestino επιτρέπει τη συγκριτική αποτίμηση ορισμένων βασικών θεματικών, όπως η αυτοοργάνωση, η σχέση με τον δημόσιο χώρο, η αναγνώριση, η αυτοχρηματοδότηση, το εύρος των δραστηριοτήτων.

Η συγκριτική αναφορά στο Forte Prenestino λειτουργεί, επομένως, υποστηρικτικά προς την κύρια ανάλυση του Θεάτρου Εμπρός. Δεν αποσκοπεί στην παραγωγή γενικευμένων συμπερασμάτων για το σύνολο των αυτοοργανωμένων πολιτιστικών χώρων, αλλά στη διεύρυνση του ερμηνευτικού πλαισίου και στην ανάδειξη διαφορετικών μορφών αυτοδιαχειριζόμενης πολιτιστικής δράσης μέσα σε αντίστοιχα διαφορετικά εθνικά και θεσμικά περιβάλλοντα.

3.4 Άξονες ανάλυσης

Η ανάλυση οργανώνεται γύρω από πέντε βασικούς θεματικούς άξονες, οι οποίοι προκύπτουν από τα ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας.

Ο πρώτος άξονας αφορά την ταυτότητα του Θεάτρου Εμπρός, ως πολιτιστικού φορέα. Εξετάζεται αν και με ποια κριτήρια μπορεί να θεωρηθεί πολιτιστικός χώρος με διάρκεια, πρόγραμμα, κοινό, δημόσια παρουσία και πολιτιστική λειτουργία.

Ο δεύτερος άξονας αφορά την εσωτερική οργάνωση και την αυτοδιαχείριση. Εξετάζονται οι διαδικασίες λήψης αποφάσεων, ο βαθμός οριζοντιότητας, η ύπαρξη συλλογικών οργάνων, η κατανομή ρόλων και η δυνατότητα συντονισμού των δράσεων. Στην περίπτωση του Εμπρός, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην Ανοιχτή Συνέλευση, ενώ στην περίπτωση του Forte Prenestino εξετάζονται οι μορφές συλλογικής αυτοδιαχείρισης που παρουσιάζονται στη διαθέσιμη βιβλιογραφία και στο δημόσιο υλικό.

Ο τρίτος άξονας αφορά τη σχέση με τον δημόσιο χώρο. Η ανάλυση εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο το Θέατρο Εμπρός χρησιμοποιεί και μετασχηματίζει τον χώρο στον οποίο

λειτουργεί, ενώ το Forte Prenestino προσφέρει ένα διαφορετικό παράδειγμα συλλογικής χρήσης και επανάχρησης του χώρου. Παράλληλα εξετάζονται η σημασία της επαναχρησιμοποίησης εγκαταλειμμένων ή ιστορικών κτιρίων, η έννοια της πρόσβασης, η σχέση με τη γειτονιά και η διεκδίκηση του χώρου ως κοινωνικό και πολιτιστικό αγαθό.

Ο τέταρτος άξονας αφορά τη βιωσιμότητα. Αναλύονται οι μορφές οικονομικής στήριξης, η εξάρτηση από εθελοντική εργασία, οι μηχανισμοί αυτοχρηματοδότησης και οι περιορισμοί που προκύπτουν από την απουσία ή σε ορισμένες περιπτώσεις από την απόρριψη σταθερής θεσμικής χρηματοδότησης.

Ο πέμπτος άξονας αφορά τη συμβολή της περίπτωσης του Forte Prenestino στην εξέταση του Εμπρός. Διερευνάται ποιες πρακτικές της ιταλικής περίπτωσης παρουσιάζουν ενδιαφέρον για το Θέατρο Εμπρός και κατά πόσο μπορούν να προσφέρουν στοιχεία χρήσιμα για τη λειτουργία και την περαιτέρω ανάπτυξη του, με βάση τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τον αυτοδιαχειριζόμενο χαρακτήρα του.

3.5 Μέθοδος ανάλυσης των δεδομένων

Η ανάλυση των δεδομένων πραγματοποιήθηκε με τη μέθοδο της θεματικής ανάλυσης, η οποία κρίθηκε κατάλληλη για την ποιοτική προσέγγιση της παρούσας έρευνας. Η θεματική ανάλυση επιτρέπει την αναγνώριση, οργάνωση και ερμηνεία επαναλαμβανόμενων μοτίβων μέσα στο ερευνητικό υλικό, με στόχο την εις βάθος κατανόηση των πρακτικών, των αντιλήψεων και των οργανωτικών διαδικασιών που αναπτύσσονται στο πλαίσιο μιας αυτοοργανωμένης πολιτιστικής πρωτοβουλίας.

Η διαδικασία ανάλυσης ξεκίνησε με την επανειλημμένη ανάγνωση των συνεντεύξεων, των σημειώσεων από τη συμμετοχική παρατήρηση και του διαθέσιμου τεκμηριωτικού υλικού. Στη συνέχεια εντοπίστηκαν και κωδικοποιήθηκαν επαναλαμβανόμενες έννοιες και ζητήματα, τα οποία οργανώθηκαν σε θεματικές κατηγορίες συνδεδεμένες με τα ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας. Οι βασικές κατηγορίες αφορούσαν την πολιτιστική ταυτότητα και τον ρόλο του Θεάτρου Εμπρός, τις μορφές αυτοοργάνωσης και λήψης αποφάσεων, τη σχέση με τον δημόσιο χώρο, τη βιωσιμότητα, τη διαχείριση πόρων, τη σχέση με τους θεσμούς και τις οργανωτικές αντιφάσεις που προκύπτουν από τη λειτουργία ενός αυτοδιαχειριζόμενου πολιτιστικού χώρου.

Για την ενίσχυση της εγκυρότητας των ευρημάτων επιχειρήθηκε η διασταύρωση των πληροφοριών από διαφορετικές πηγές δεδομένων. Τα ευρήματα από τις ημιδομημένες συνεντεύξεις συγκρίθηκαν και συσχετίστηκαν με τις παρατηρήσεις από την Ανοιχτή Συνέλευση, την παρακολούθηση πολιτιστικής δράσης και το διαθέσιμο δημόσιο τεκμηριωμένο υλικό. Με τον τρόπο αυτό επιδιώχτηκε η διαμόρφωση μιας πιο ολοκληρωμένης εικόνας για τη λειτουργία του Θεάτρου Εμπρός. Οι συνεντεύξεις δεν αντιμετωπίστηκαν ως αντιπροσωπευτικό δείγμα του συνόλου των μελών του Θεάτρου αλλά ως ποιοτικά τεκμήρια που επιτρέπουν την εις βάθος κατανόηση εμπειριών, πρακτικών και αντιλήψεων μέσα από πρόσωπα με ενεργή και πολυεπίπεδη εμπλοκή στη λειτουργία του χώρου.

Η περίπτωση του Forte Prenestino αναλύθηκε με βάση δευτερογενές υλικό και δημόσια διαθέσιμη τεκμηρίωση, λειτουργώντας ως συγκριτικό διεθνές παράδειγμα αναφοράς. Η ανάλυσή του βασίστηκε σε θεματικούς άξονες που μπορούσαν να εξεταστούν μέσα από το διαθέσιμο υλικό, δίνοντας έμφαση στις διαφορές που παρουσιάζει σε σύγκριση με το Θέατρο Εμπρός. Συνεπώς, η έρευνα δεν αποσκοπεί σε στατιστική γενίκευση, αλλά στην εις βάθος κατανόηση μιας κύριας εμπειρικής περίπτωσης και στη συσχέτισή της με ένα ευρύτερο ευρωπαϊκό παράδειγμα αυτοδιαχειριζόμενης πολιτιστικής δράσης.

3.6 Ζητήματα δεοντολογίας

Η έρευνα λαμβάνει υπόψη βασικές αρχές ερευνητικής δεοντολογίας. Στην περίπτωση του Θεάτρου Εμπρός, η επικοινωνία με τον χώρο έγινε με σαφή αναφορά στον ακαδημαϊκό σκοπό της εργασίας. Η παρουσία στην Ανοιχτή Συνέλευση και η πραγματοποίηση συνεντεύξεων έγιναν μετά από ενημέρωση των συμμετεχόντων και προφορική συγκατάθεση. Σύμφωνα με τις σημειώσεις της έρευνας, πριν από τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων ζητήθηκε η έγκριση της συνέλευσης, η οποία έγινε καθολικά δεκτή από τους παρευρισκόμενους.

Για λόγους προστασίας των συμμετεχόντων, τα πρόσωπα που συμμετείχαν στις συνεντεύξεις παρουσιάζονται με τα μικρά τους ονόματα, χωρίς άλλα αναγνωριστικά στοιχεία. Η χρήση των απαντήσεών τους γίνεται αποκλειστικά για ακαδημαϊκούς σκοπούς και στο πλαίσιο της παρούσας μεταπτυχιακής εργασίας. Επιπλέον, κατά την ανάλυση

δίνεται προσοχή ώστε να μη διαστρεβλωθούν οι θέσεις των συμμετεχόντων και να διακρίνονται σαφώς τα εμπειρικά δεδομένα από τις ερμηνευτικές εκτιμήσεις.

Στην περίπτωση του Forte Prenestino δεν τίθενται ζητήματα συναίνεσης συμμετεχόντων, καθώς δεν πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις ή επιτόπια παρατήρηση. Ωστόσο, η χρήση του υλικού έγινε με προσοχή ώστε να αποφευχθεί η υπερερμηνεία ή η απόδοση μη τεκμηριωμένων θέσεων.

3.7 Περιορισμοί της έρευνας

Ένας από τους βασικούς περιορισμούς της παρούσας έρευνας αφορά τη διαφορετική έκταση και φύση του διαθέσιμου ερευνητικού υλικού για τις δύο περιπτώσεις που εξετάζονται. Η διαφοροποίηση αυτή περιορίζει τη δυνατότητα συμμετρικής συγκριτικής ανάλυσης και επηρεάζει το βάθος με το οποίο μπορούν να προσεγγιστούν ορισμένες διαστάσεις της περίπτωσης του Forte Prenestino. Για τον λόγο αυτό, η συγκεκριμένη περίπτωση δεν αντιμετωπίζεται ως ισότιμη δεύτερη μελέτη περίπτωσης, αλλά ως συγκριτικό διεθνές παράδειγμα αναφοράς, το οποίο επιτρέπει την τοποθέτηση της ελληνικής περίπτωσης σε ένα ευρύτερο ευρωπαϊκό πλαίσιο.

Ένας ακόμη περιορισμός αφορά τον αριθμό των συνεντεύξεων που πραγματοποιήθηκαν για το Θέατρο Εμπρός. Ο μικρός αριθμός τους δεν επιτρέπει τη γενίκευση των ευρημάτων ούτε μπορεί να θεωρηθεί αντιπροσωπευτικός του συνόλου των συμμετεχόντων στον χώρο. Ωστόσο, οι συμμετέχοντες επιλέχθηκαν λόγω της ενεργής και ουσιαστικής εμπλοκής τους στη λειτουργία, τις δράσεις, τις αποφάσεις και τις συλλογικές διαδικασίες του Εμπρός. Ως εκ τούτου, το υλικό αξιοποιείται με στόχο την εις βάθος κατανόηση εμπειριών, πρακτικών και αντιλήψεων και όχι την ποσοτική αντιπροσώπευση.

Οι παραπάνω περιορισμοί δεν αναιρούν τη συμβολή της έρευνας, αλλά οριοθετούν το εύρος των συμπερασμάτων της. Επιπλέον, η επιτόπια έρευνα αποτυπώνει μια συγκεκριμένη χρονική φάση της λειτουργίας του Θεάτρου Εμπρός και όχι το σύνολο της ιστορικής του διαδρομής. Η εργασία δεν επιδιώκει τη διατύπωση γενικεύσεων για το σύνολο των αυτοοργανωμένων πολιτιστικών πρωτοβουλιών, αλλά την αναλυτική κατανόηση μιας συγκεκριμένης εμπειρικής περίπτωσης και τη συσχέτισή της με ένα ευρύτερο ευρωπαϊκό πλαίσιο αυτοδιαχειριζόμενης πολιτιστικής δράσης.

4. Ανάλυση του Θεάτρου Εμπρός και συγκριτική εξέταση του Forte Prenestino

4.1 Το Θέατρο Εμπρός ως αυτοδιαχειριζόμενος πολιτιστικός χώρος

4.1.1 Ιστορικό πλαίσιο και επανενεργοποίηση του χώρου

Το Θέατρο Εμπρός αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις αυτοοργανωμένης πολιτιστικής πρωτοβουλίας στην Ελλάδα της οικονομικής κρίσης. Η σημασία του δεν έγκειται μόνο στο γεγονός ότι πρόκειται για έναν κατειλημμένο ή αυτοδιαχειριζόμενο χώρο, αλλά κυρίως στο ότι η λειτουργία του συνδέθηκε εξ αρχής με μια πράξη πολιτιστικής, κοινωνικής και συμβολικής επανενεργοποίησης.

Στις 11 Νοεμβρίου 2011, η Κίνηση Μαβίλη κατέλαβε το ιστορικό αλλά εγκαταλελειμμένο κτίριο του Θεάτρου Εμπρός στο κέντρο της Αθήνας, το οποίο είχε παραμείνει κλειστό για χρόνια. Η ίδια η κίνηση παρουσίασε την πράξη αυτή ως απάντηση στη γενικότερη στασιμότητα της σκέψης και της δράσης στην ελληνική κοινωνία, επιδιώκοντας μέσα από τη συλλογική συνάντηση, τη σκέψη και την άμεση δράση να επαναφέρει σε χρήση έναν ανενεργό πολιτιστικό χώρο (Argyropoulou, 2013: 56).

Η επιλογή του όρου «επανενεργοποίηση» έχει ιδιαίτερη αναλυτική σημασία. Η Argyropoulou επισημαίνει ότι η δράση της Κίνησης Μαβίλη δεν επιδίωξε να ταυτιστεί πλήρως με τις κλασικές μορφές κοινωνικής κατάληψης που είχαν αναπτυχθεί στην Ελλάδα από τη δεκαετία του 1980. Αντίθετα, το Εμπρός παρουσιάστηκε ως μια προσπάθεια να επανενεργοποιηθούν εγκαταλελειμμένες πολιτιστικές δομές και να τεθεί εκ νέου το ερώτημα του τι μπορεί να είναι και να κάνει ένα θέατρο στη σύγχρονη συνθήκη κρίσης (Argyropoulou, 2013: 57). Με αυτή την έννοια, η επανενεργοποίηση του Εμπρός δεν αφορούσε μόνο τη φυσική χρήση ενός κενού κτιρίου, αλλά και την παραγωγή μιας νέας πολιτιστικής πρότασης γύρω από τον δημόσιο χώρο, τη συλλογικότητα και την ανεξάρτητη καλλιτεχνική δημιουργία.

Το ίδιο το κτίριο διαθέτει ιδιαίτερη ιστορική και πολιτιστική σημασία. Πριν λειτουργήσει ως Θέατρο, είχε χρησιμοποιηθεί ως τυπογραφείο, ενώ στη δεκαετία του 1990 ήταν σημαντικό σημείο αναφοράς για τη θεατρική ζωή της Αθήνας. Μετά τον θάνατο του ιδιοκτήτη και σκηνοθέτη Τάσου Μπαντή το 2007, το κτίριο πέρασε αρχικά στην

ιδιοκτησία τράπεζας και στη συνέχεια στο κράτος, παραμένοντας κλειστό και αναξιοποίητο για πολλά έτη (Argyropoulou, 2013: 57). Συνεπώς, η εγκατάλειψή του δεν μπορεί να ιδωθεί απλώς ως ένα μεμονωμένο κτιριακό πρόβλημα, αλλά ως ένδειξη μιας ευρύτερης αδυναμίας της δημόσιας πολιτιστικής πολιτικής να αξιοποιήσει και να διατηρήσει ενεργές πολιτιστικές υποδομές με ιστορική και κοινωνική αξία.

Η επανενεργοποίηση του το 2011 πραγματοποιήθηκε σε ένα ιδιαίτερα φορτισμένο κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον. Η Ελλάδα βρισκόταν ήδη σε βαθιά οικονομική και θεσμική κρίση, ενώ ο πολιτιστικός τομέας αντιμετώπιζε έντονη επισφάλεια, με περιορισμένες δημόσιες πολιτικές στήριξης και κατακερματισμένους μηχανισμούς χρηματοδότησης. Η Argyropoulou συνδέει το Εμπρός με αυτή τη συνθήκη, παρουσιάζοντάς το ως εγχείρημα που αναδύθηκε σε ένα τοπίο ακραίας επισφάλειας, όπου οι καλλιτέχνες και οι πολιτιστικοί εργαζόμενοι αναζητούσαν νέους τρόπους συλλογικής δράσης έξω από τα υπάρχοντα θεσμικά πλαίσια (Argyropoulou, 2013: 57–60).

Υπό αυτή την έννοια, η περίπτωση του Εμπρός μπορεί να εξεταστεί όχι μόνο ως πολιτιστική πρωτοβουλία ή πράξη κατάληψης αλλά και ως παράδειγμα των τρόπων με τους οποίους συλλογικές ομάδες πολιτών έχουν τη δυνατότητα να αξιοποιήσουν πολιτιστικούς πόρους που παρέμειναν για μεγάλο χρονικό διάστημα ανενεργοί. Παράλληλα θέτει ζητήματα που αφορούν τη σχέση διαχείρισης των πολιτιστικών υποδομών και τη συμμετοχή της κοινωνίας των πολιτών στην πολιτιστική πολιτική. Η Κίνηση Μαβίλη επομένως δεν δημιούργησε απλώς έναν νέο χώρο δράσης, αλλά ανέδειξε την ασυμμετρία ανάμεσα στην ύπαρξη πολιτιστικών πόρων και στην αδυναμία των θεσμών να τους αξιοποιήσουν στο πλαίσιο της πολιτιστικής πολιτικής. Γι' αυτούς τους λόγους η περίπτωση του Θεάτρου Εμπρός παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη συγκεκριμένη έρευνα, καθώς είναι δυνατή η διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους μπορούν να αναπτυχθούν αυτοοργανωμένες πολιτιστικές πρακτικές σε συνθήκες περιορισμένης θεσμικής στήριξης.

4.1.2 Το Εμπρός ως «ατελής πολιτιστική πρόταση»

Η επανενεργοποίηση του Θεάτρου Εμπρός δεν παρουσιάστηκε από την Κίνηση Μαβίλη ως ένα ολοκληρωμένο ή θεσμικά σταθεροποιημένο μοντέλο πολιτιστικής διοίκησης. Αντίθετα, η σημασία του εγχειρήματος βρίσκεται ακριβώς στον ανοιχτό, πειραματικό και μη οριστικό χαρακτήρα του. Η Argyropoulou χαρακτηρίζει το Εμπρός ως μια «ατελή

πολιτιστική πρόταση» (incomplete cultural proposal), επισημαίνοντας ότι το εγχείρημα δεν επιδίωξε να παρουσιάσει ένα έτοιμο μοντέλο παραγωγής και διαχείρισης πολιτισμού, αλλά να δημιουργήσει έναν χώρο συλλογικής επαναδιαπραγμάτευσης της πολιτιστικής πράξης (Argyropoulou, 2013: 57–58).

Η έννοια της «ατελούς πρότασης» είναι ιδιαίτερα σημαντική, διότι το διαφοροποιεί τόσο από τους θεσμοθετημένους πολιτιστικούς οργανισμούς όσο και από μια απλή αυθόρμητη κατάληψη χώρου. Το εγχείρημα δεν διατύπωσε μια κλειστή απάντηση στο ερώτημα της πολιτιστικής διαχείρισης σε συνθήκες κρίσης, αλλά λειτούργησε ως διαδικασία αναζήτησης. Στο μανιφέστο της επανενεργοποίησης, όπως παρατίθεται από την Argyropoulou, στόχος δεν είναι η δημιουργία ενός «καλύτερου» μοντέλου παραγωγής και διαχείρισης, αλλά η διερεύνηση νέων τρόπων συνάντησης, πολιτιστικής δημιουργίας και συνεργασίας μέσα από συλλογικές πρακτικές (Argyropoulou, 2013: 58). Με άλλα λόγια, το Εμπρός δεν προβάλλει τον εαυτό του ως θεσμικό υποκατάστατο, αλλά ως ένα πείραμα που επιχειρεί να αναδείξει τι μπορεί να παραχθεί όταν οι καλλιτέχνες, οι θεωρητικοί, οι κάτοικοι και το κοινό αναλαμβάνουν ενεργό ρόλο στη χρήση και στον επαναπροσδιορισμό ενός πολιτιστικού χώρου.

Αυτή η διάσταση επιτρέπει μια πιο κριτική ανάγνωση του Εμπρός. Η αξία του δεν βρίσκεται στο ότι προσφέρει ένα λειτουργικό και πρότυπο μοντέλο πολιτιστικής διοίκησης, αλλά στο ότι αποκαλύπτει τις δυνατότητες και τα όρια της αυτοοργάνωσης. Ως «ατελής πολιτιστική πρόταση», επιτρέπει να εξεταστεί η πολιτιστική παραγωγή ως διαδικασία και όχι μόνο ως αποτέλεσμα. Η έμφαση μετατοπίζεται από το τελικό καλλιτεχνικό προϊόν στον τρόπο οργάνωσης, στις σχέσεις που δημιουργούνται, στις διαδικασίες λήψης αποφάσεων, στη διαχείριση του χώρου και στην ενεργοποίηση των συμμετεχόντων. Με αυτή την έννοια, συνδέεται άμεσα με τις αυτοοργανωμένες πολιτιστικές πρωτοβουλίες που εξετάστηκαν στο θεωρητικό πλαίσιο, καθώς λειτουργεί ως πεδίο συλλογικής δράσης, συμμετοχικής πολιτιστικής παραγωγής και εναλλακτικής διαχείρισης πόρων.

Παράλληλα, η «ατελής» φύση του εγχειρήματος δεν πρέπει να θεωρηθεί αδυναμία με τη στενή έννοια. Αντίθετα, αποτελεί βασικό στοιχείο της πολιτικής και πολιτιστικής του σημασίας. Η μη ολοκλήρωση, η μη σταθεροποίηση και η διαρκής επαναδιαπραγμάτευση του επιτρέπουν να παραμένει ανοιχτό σε διαφορετικές χρήσεις, φωνές και μορφές συμμετοχής. Ωστόσο, η ίδια αυτή ανοιχτότητα δημιουργεί και οργανωτικές δυσκολίες,

καθώς η απουσία τυπικής ιεραρχίας, σταθερών μηχανισμών διοίκησης και μακροπρόθεσμου θεσμικού πλαισίου μπορεί να οδηγήσει σε ασάφεια ρόλων, εσωτερικές εντάσεις και δυσκολίες συντονισμού. Επομένως, η ατελής πολιτιστική του πρόταση παράγει αξία ακριβώς επειδή δεν κλείνει τα ερωτήματα της πολιτιστικής διοίκησης, αλλά τα καθιστά ορατά.

Η ανάγνωση αυτή συνδέεται άμεσα με την έννοια του θεσμικού ελλείμματος που αναπτύχθηκε στο θεωρητικό πλαίσιο. Το Εμπρός αναδύεται ως απάντηση σε κενά της επίσημης πολιτιστικής πολιτικής: την εγκατάλειψη πολιτιστικών υποδομών, την αδυναμία στήριξης ανεξάρτητων καλλιτεχνικών πρακτικών και την περιορισμένη αναγνώριση μορφών πολιτιστικής συμμετοχής που αναπτύσσονται από τα κάτω. Ταυτόχρονα, όμως, το ίδιο το εγχείρημα φέρει τις αντιφάσεις της αυτοοργάνωσης: παράγει πολιτιστική και κοινωνική αξία, αλλά λειτουργεί σε καθεστώς θεσμικής αβεβαιότητας· ενισχύει τη συμμετοχή, αλλά δυσκολεύεται να σταθεροποιήσει διαδικασίες· απορρίπτει τα κυρίαρχα μοντέλα πολιτιστικής διαχείρισης, αλλά καλείται καθημερινά να αντιμετωπίσει πρακτικά ζητήματα διοίκησης, πόρων και βιωσιμότητας.

4.1.3 Πολιτιστικός ρόλος και ταυτότητα του χώρου

Η ταυτότητα του Θεάτρου Εμπρός συγκροτείται μέσα από τη διπλή του λειτουργία: αφενός ως χώρου καλλιτεχνικής παραγωγής και παρουσίασης και αφετέρου ως πεδίου συλλογικής συμμετοχής, αυτοδιαχείρισης και κοινωνικής παρέμβασης. Το γεγονός ότι λειτουργεί έξω από τις τυπικές κρατικές ή εμπορικές πολιτιστικές δομές δεν σημαίνει ότι στερείται χαρακτηριστικών πολιτιστικού φορέα. Αντίθετα, η δράση του παρουσιάζει στοιχεία συγκροτημένης πολιτιστικής λειτουργίας, όπως διάρκεια, πρόγραμμα, κοινό, καλλιτεχνικές συνεργασίες, δημόσια αναγνωρισιμότητα και διαδικασίες λήψης αποφάσεων.

Ήδη από την αρχική επανενεργοποίηση του 2011, το Εμπρός ανέπτυξε πολυμορφική πολιτιστική δραστηριότητα. Σύμφωνα με την Argyropoulou, στο αρχικό πρόγραμμα συμμετείχαν καλλιτέχνες, θεωρητικοί, φοιτητές, πανεπιστημιακοί και επαγγελματίες από διαφορετικά πεδία, ενώ οι δράσεις περιλάμβαναν ανοιχτά μαθήματα, συζητήσεις, εργαστήρια, πειραματικές συνεργασίες, φιλοξενίες καλλιτεχνών και παρεμβάσεις στη γειτονιά (Argyropoulou, 2013: 58). Το εύρος αυτό δείχνει ότι το Εμπρός συγκροτήθηκε

από την αρχή ως χώρος συνάντησης διαφορετικών μορφών πολιτιστικής παραγωγής και όχι ως κλειστή ή μονοθεματική καλλιτεχνική ομάδα.

Η Fotiadi επισημαίνει ότι το Εμπρός ξεκίνησε ως πρωτοβουλία της Κίνησης Μαβίλη, αλλά σύντομα ξεπέρασε την αρχική καλλιτεχνική του ατζέντα, προσελκύοντας άτομα και συλλογικότητες πέρα από τον στενό χώρο της performance. Η απόφαση για συνέχιση της λειτουργίας του μέσα από ανοιχτή συνέλευση μετέτρεψε το εγχείρημα σε έναν μεικτό καλλιτεχνικό, κοινωνικό και πολιτικό χώρο (Fotiadi, 2017: 110-111). Επομένως, η ταυτότητά του δεν μπορεί να περιγραφεί μονοδιάστατα: δεν είναι μόνο θέατρο, ούτε μόνο κατάληψη, ούτε μόνο χώρος πολιτικής έκφρασης. Αποτελεί έναν υβριδικό πολιτιστικό χώρο, όπου η καλλιτεχνική πράξη συνδέεται με τη συμμετοχή, τη συλλογική οργάνωση και τη δημόσια παρέμβαση.

Το πρωτογενές υλικό της έρευνας ενισχύει αυτή την εικόνα. Ο Γιώργος περιγράφει το Εμπρός ως «ελεύθερο αυτοδιαχειριζόμενο δημόσιο θέατρο» και ως «ανοιχτό χώρο προς όλους», όπου πραγματοποιούνται μουσικές, χορευτικές και θεατρικές παραστάσεις, ομιλίες, φεστιβάλ και προβολές. Αντίστοιχα, ο Πάνος το χαρακτηρίζει ως χώρο «ελεύθερο» και «αυτοδιαχειριζόμενο», ο οποίος «λειτουργεί χωρίς ιεραρχία» και όπου οι αποφάσεις λαμβάνονται καθολικά μέσα από τις συνελεύσεις. Οι μαρτυρίες αυτές δείχνουν ότι οι συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται το Εμπρός όχι απλώς ως σκηνή παρουσίασης δράσεων, αλλά ως πεδίο πολιτιστικής παραγωγής, συλλογικής διαχείρισης και κοινωνικής συμμετοχής.

Κρίσιμο στοιχείο της πολιτιστικής του ταυτότητας είναι η πρόσβαση. Το Εμπρός λειτουργεί ως χώρος που δίνει δυνατότητα έκφρασης σε ανεξάρτητους, ερασιτέχνες ή μη θεσμικά ενταγμένους δημιουργούς, οι οποίοι συχνά δεν έχουν εύκολη πρόσβαση σε κρατικούς ή εμπορικούς πολιτιστικούς χώρους. Όπως υπογραμμίζει ο Γιώργος, το Εμπρός προάγει την καλλιτεχνική δημιουργία «χωρίς ακριβές παραγωγές» και υπενθυμίζει ότι στην τέχνη πρέπει να υπάρχει δωρεάν πρόσβαση. Με αυτή την έννοια, ο πολιτιστικός ρόλος του συγκεκριμένου χώρου δεν εξαντλείται στο περιεχόμενο των δράσεων, αλλά αφορά και τους όρους με τους οποίους παράγεται, οργανώνεται και διατίθεται ο πολιτισμός.

Ωστόσο, η αναγνώριση του Εμπρός ως πολιτιστικού φορέα δεν σημαίνει ότι μπορεί να εξομοιωθεί με έναν θεσμοθετημένο πολιτιστικό οργανισμό. Η λειτουργία του

διαφοροποιείται από τα συμβατικά μοντέλα πολιτιστικής διοίκησης, καθώς δεν βασίζεται σε τυπική ιεραρχία, σταθερή κρατική χρηματοδότηση, εμπορική λογική ή επαγγελματική διοικητική δομή. Στηρίζεται κυρίως στην Ανοιχτή Συνέλευση, στην προσωπική συμμετοχή, στην ελεύθερη συνεισφορά και στην αντιεμπορευματική αντίληψη για την τέχνη. Αυτή η ιδιαιτερότητα αποτελεί και το βασικό αναλυτικό ενδιαφέρον της περίπτωσης: το Εμπρός λειτουργεί ως πολιτιστικός φορέας στην πράξη, αλλά όχι με τους θεσμικούς όρους που συνήθως ορίζουν έναν πολιτιστικό οργανισμό, αλλά μέσα από εναλλακτικές μορφές συλλογής, οργάνωσης και αυτοδιαχείρισης.

4.1.4 Δημόσιος χώρος, Ψυρρή και αστική σημασία του Εμπρός

Η σημασία του Θεάτρου Εμπρός, όπως έχει αναφερθεί, δεν περιορίζεται στον ρόλο του ως χώρου καλλιτεχνικής παραγωγής, αλλά συνδέεται άμεσα με τη λειτουργία του ως παρέμβασης στον δημόσιο και αστικό χώρο. Η παρουσία και η δραστηριοποίηση του αποκτά ιδιαίτερη σημασία λόγω της θέσης του στην ιστορική γειτονιά του Ψυρρή, μια περιοχή του κέντρου της Αθήνας που έχει επηρεαστεί έντονα από διαδικασίες εξευγενισμού, τουριστικοποίησης και επέκτασης των χρήσεων αναψυχής. Στο πλαίσιο αυτό, το Εμπρός δεν αποτελεί απλώς ένα κτίριο που φιλοξενεί πολιτιστικές δράσεις, αλλά έναν χώρο όπου η πολιτιστική πρακτική συναντά τη διεκδίκηση της δημόσιας χρήσης του χώρου, την αστική μνήμη και τη συλλογική επανάχρηση μιας εγκαταλελειμμένης πολιτιστικής υποδομής.

Η Fotiadi (2017) επισημαίνει ότι η επανενεργοποίηση του Εμπρός υποστηρίχθηκε και από κατοίκους της περιοχής, γεγονός που δείχνει ότι το εγχείρημα δεν αντιμετωπίστηκε αποκλειστικά ως καλλιτεχνική πρωτοβουλία, αλλά και ως παρέμβαση σε ένα τοπικό αστικό περιβάλλον που βίωνε έντονους μετασχηματισμούς (Fotiadi, 2017: 110-111). Αντίστοιχα, στο υλικό του poster, το κτίριο παρουσιάζεται ως μέρος της ιστορικής και κοινωνικής διαδρομής του Ψυρρή: από τυπογραφείο και θέατρο, σε εγκαταλελειμμένο κτίριο και στη συνέχεια σε χώρο συλλογικής πολιτιστικής δράσης. Με αυτή την έννοια, το Εμπρός μπορεί να ιδωθεί ως «ζωντανό μνημείο», όχι μόνο λόγω της ιστορικής του αξίας, αλλά κυρίως επειδή αποκτά νόημα μέσα από τις χρήσεις, τις μνήμες και τις κοινωνικές σχέσεις που αναπτύσσονται γύρω από αυτό.

Η περίπτωση του Εμπρός συνδέεται με τη θεωρητική προσέγγιση του δημόσιου χώρου ως κοινωνικά παραγόμενου πεδίου. Ένας εγκαταλελειμμένος χώρος, ο οποίος θα μπορούσε

είτε να παραμείνει ανενεργός, είτε να ενταχθεί σε εμπορικές στρατηγικές αξιοποίησης από το κράτος ή την τοπική αυτοδιοίκηση, μετατρέπεται σε ανοιχτό πεδίο πολιτιστικής και κοινωνικής δράσης. Επομένως, η λειτουργία του δεν αφορά μόνο την προστασία ενός κτιρίου, αλλά και τη διεκδίκηση διαφορετικών τρόπων χρήσης και νοηματοδότησης του αστικού χώρου.

Η σχέση του Εμπρός με την τοπική κοινωνία αναδεικνύεται και μέσα από το πρωτογενές υλικό της έρευνας. Η Ουρανία αναφέρει ότι οι σχέσεις με την κοινωνία γύρω από το θέατρο είναι «άψογες» και ότι ο χώρος έχει «αρκετά μεγάλη αποδοχή», καθώς κάτοικοι ή άνθρωποι της περιοχής βοηθούν, παρακολουθούν δράσεις ή συμμετέχουν περιστασιακά στις συνελεύσεις. Ωστόσο, η ίδια επισημαίνει ότι «δεν έχουν όμως ενεργό δράση». Το στοιχείο αυτό είναι κρίσιμο, καθώς δείχνει ότι η κοινωνική αποδοχή και η υποστήριξη από τη γειτονιά δεν ταυτίζονται απαραίτητα με σταθερή συμμετοχή στη διαχείριση και στη λειτουργία του χώρου. Επομένως, η ανοιχτότητα του Εμπρός προς την κοινωνία των πολιτών είναι υπαρκτή, αλλά δεν συνεπάγεται αυτόματα κοινοτική συνδιαχείριση.

Η χωρική θέση του Εμπρός σε μια περιοχή με έντονη εμπορευματοποίηση προσδίδει στο εγχείρημα ιδιαίτερο πολιτικό χαρακτήρα. Η διατήρηση ενός μη εμπορευματικού, ανοιχτού και αυτοδιαχειριζόμενου πολιτιστικού χώρου στον Ψυρρή λειτουργεί ως αντίβαρο σε κυρίαρχες μορφές αστικής ανάπτυξης που συνδέονται με την κατανάλωση, την αναψυχή και τον τουρισμό. Το Εμπρός, επομένως, δεν παράγει μόνο πολιτιστικές δράσεις, αλλά προτείνει έναν διαφορετικό τρόπο χρήσης του αστικού χώρου, βασισμένο στην πρόσβαση, τη συλλογικότητα και τη συμμετοχή.

Ωστόσο, η αστική σημασία του παραμένει αμφίσημη. Από τη μία πλευρά, το Εμπρός συμβάλλει στην επανενεργοποίηση ενός εγκαταλελειμμένου κτιρίου και στη δημιουργία ενός ανοιχτού πολιτιστικού πυρήνα στο κέντρο της πόλης. Από την άλλη, η παρουσία του σε μια περιοχή που έχει ήδη επηρεαστεί από διαδικασίες εξευγενισμού θέτει το ερώτημα κατά πόσο τέτοιες πολιτιστικές πρωτοβουλίες μπορούν να αντισταθούν ουσιαστικά στην εμπορευματοποίηση του αστικού χώρου ή αν κινδυνεύουν, έστω και άθελά τους, να ενταχθούν στη συμβολική αναβάθμιση της περιοχής. Στην περίπτωση του Εμπρός, η αντεμπορευματική του ταυτότητα, η δωρεάν πρόσβαση και η αυτοδιαχειριστική του λειτουργία αποτελούν σαφείς μηχανισμούς αντίστασης, χωρίς όμως να αναιρούν πλήρως την ένταση ανάμεσα στην πολιτιστική αναζωογόνηση και τον αστικό μετασχηματισμό.

4.1.5 Οργάνωση, ανοιχτή συνέλευση και αυτοδιαχείριση

Η σχέση του Εμπρός με τον δημόσιο χώρο και την κοινωνία των πολιτών συνδέεται άμεσα με τον τρόπο οργάνωσης και λειτουργίας του. Για να κατανοηθεί η ιδιαίτερη φυσιογνωμία του εγχειρήματος, είναι αναγκαίο να εξεταστούν οι διαδικασίες μέσα από τις οποίες λαμβάνονται αποφάσεις, συντονίζονται οι δράσεις και διαμορφώνεται η καθημερινή λειτουργία του χώρου.

Η Ανοιχτή Συνέλευση αποτελεί τον βασικό μηχανισμό οργάνωσης και λήψης αποφάσεων στο Θέατρο Εμπρός. Μέσα σε αυτή συζητούνται ζητήματα καθημερινής λειτουργίας, προγραμματισμού, αυτοδιαχείρισης και πολιτικής στάσης, ενώ διαμορφώνονται συλλογικά οι βασικές κατευθύνσεις της συλλογικής δράσης. Σύμφωνα με το ενημερωτικό φυλλάδιο του Εμπρός, οι προτάσεις για νέες εκδηλώσεις κατατίθενται και συζητούνται στην Ανοιχτή Συνέλευση, η οποία πραγματοποιείται κάθε Δευτέρα στις 20:00. Η διαδικασία αυτή δείχνει ότι ο προγραμματισμός των δράσεων δεν προκύπτει από έναν καλλιτεχνικό διευθυντή ή από μια τυπική διοικητική δομή, αλλά μέσα από συμμετοχή, διάλογο και συλλογική λήψη αποφάσεων.

Η συμμετοχική παρατήρηση της Ανοιχτής Συνέλευσης επιβεβαιώνει ότι η αυτοδιαχείριση λειτουργεί όχι μόνο ως ιδεολογική διακήρυξη αλλά και ως καθημερινή πρακτική. Η διαδικασία που ακολουθήθηκε κατά τη Συνέλευση ανέδειξε τον τρόπο οργάνωσης που βασίζεται: στον ανοιχτό διάλογο, την ισότιμη συμμετοχή όσων παραβρέθηκαν εκεί, και την συλλογική ευθύνη. Ζητήματα που σε έναν συμβατικό πολιτιστικό οργανισμό θα αποτελούσαν αρμοδιότητα μιας διοικητικής ομάδας στο Εμπρός αποτελούν αντικείμενο συλλογικής συζήτησης και λήψης αποφάσεων από ένα μη ιεραρχημένο σώμα συμμετεχόντων.

Οι συνεντεύξεις ενισχύουν αυτή την εικόνα. Ο Πάνος περιγράφει το Εμπρός ως έναν «ελεύθερο, αυτοδιαχειριζόμενο» χώρο που «λειτουργεί χωρίς ιεραρχία» και όπου «οι αποφάσεις παίρνονται ομόφωνα μέσα από τις συνελεύσεις». Αντίστοιχα, η Ουρανία συνδέει την ταυτότητα του χώρου με «το αίσθημα της αυτοδιαχείρισης και της ελευθερίας», τονίζοντας ότι η λειτουργία του προκύπτει μέσα από συλλογικές διαδικασίες και όχι από ιεραρχικές δομές. Οι μαρτυρίες αυτές αναδεικνύουν τη συμμετοχή και τη συλλογική ευθύνη ως βασικά στοιχεία της οργανωτικής κουλτούρας του Εμπρός.

Ωστόσο, η οριζόντια οργάνωση δεν πρέπει να εξιδανικεύεται. Ο Γιώργος επισημαίνει ότι σε έναν χώρο όπου όλοι μπορούν να εκφράζουν ελεύθερα την άποψή τους ακούγονται πολλές και διαφορετικές προσεγγίσεις, γεγονός που ενισχύει τον διάλογο, αλλά μπορεί ταυτόχρονα να επιβραδύνει τις διαδικασίες και τη λήψη αποφάσεων. Παράλληλα, η Fotiadi (2017) και η Argyropoulou (2015) αναφέρουν ότι οι συνελεύσεις του Εμπρός χαρακτηρίστηκαν κατά περιόδους από εντάσεις, διαφωνίες και δυσκολίες συντονισμού. Επομένως, η απουσία τυπικής ιεραρχίας δεν σημαίνει απουσία συγκρούσεων ή σχέσεων επιρροής, αλλά διαφορετικό τρόπο διαχείρισής τους μέσα από διαβούλευση, διαπραγμάτευση και συλλογική λήψη αποφάσεων.

Η περίπτωση του Εμπρός δείχνει ότι ακόμη και ένα αυτοοργανωμένο και αντιεραρχικό εγχείρημα χρειάζεται διαδικασίες συντονισμού, κατανομής εργασιών και διαχείρισης διαφωνιών. Η Ανοιχτή Συνέλευση λειτουργεί ως βασικός μηχανισμός αυτής της διαδικασίας, αναδεικνύοντας τόσο τις δυνατότητες όσο και τα όρια της αυτοοργάνωσης. Οι καθυστερήσεις στη λήψη αποφάσεων, η κόπωση των ενεργά συμμετεχόντων, η ασάφεια ρόλων και οι διαφορετικές αντιλήψεις που συνυπάρχουν στον χώρο αποτελούν προκλήσεις που συνοδεύουν τη λειτουργία του. Συνεπώς, το Εμπρός αναδεικνύει μια εναλλακτική μορφή πολιτιστικής οργάνωσης, η οποία δεν ταυτίζεται με τη συμβατική διοίκηση, αλλά συγκροτείται μέσα από συμμετοχή, συλλογικότητα και διαρκή διαπραγμάτευση.

4.1.6 Πολιτιστικός προγραμματισμός και παραγωγή δράσεων

Ο πολιτιστικός προγραμματισμός στο Θέατρο Εμπρός συνδέεται άμεσα με τις αρχές της αυτοδιαχείρισης, της συλλογικής συμμετοχής και της ελεύθερης πρόσβασης στον πολιτισμό. Σύμφωνα με το ενημερωτικό υλικό του χώρου, κάθε ομάδα ή άτομο που επιθυμεί να πραγματοποιήσει μια δράση οφείλει να παρουσιάσει την πρότασή του στην Ανοιχτή Συνέλευση, όπου αυτή συζητείται και αποφασίζεται συλλογικά. Η διαδικασία αυτή δείχνει ότι η ένταξη μιας δράσης στο πρόγραμμα δεν αποτελεί απλή παραχώρηση χώρου, αλλά εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο διαλόγου, συνεργασίας και συνδιαμόρφωσης.

Το πρωτογενές υλικό της έρευνας επιβεβαιώνει ότι οι δράσεις προκύπτουν μέσα από ανοιχτές διαδικασίες συμμετοχής. Όπως αναφέρουν οι Γιώργος και Πάνος, οποιοσδήποτε μπορεί να προτείνει μια ιδέα ή εκδήλωση, η οποία συζητείται στη Συνέλευση πριν

υλοποιηθεί. Ωστόσο, η ανοιχτότητα αυτή δεν σημαίνει απουσία ορίων. Ο χώρος διατηρεί συγκεκριμένο αξιακό προσανατολισμό, καθώς δεν αποδέχεται δράσεις ή συμπεριφορές που αντιβαίνουν στις αρχές της ισότητας, της ελευθερίας και του σεβασμού των δικαιωμάτων των άλλων. Επομένως, ο προγραμματισμός δεν είναι ουδέτερη διαδικασία, αλλά συνδέεται με την πολιτική και κοινωνική ταυτότητα του Εμπρός.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παράσταση «Ο Φάρος» του Κόννορ Μακφέρσον από την ερασιτεχνική θεατρική ομάδα απARTία, η οποία παρακολούθηθηκε στο πλαίσιο της έρευνας. Η ομάδα ήρθε σε επαφή με το Εμπρός μέσω της Ανοιχτής Συνέλευσης και εντάχθηκε στο πρόγραμμα δράσεων του χώρου, χωρίς οικονομικό κόστος. Η παραγωγή της παράστασης βασίστηκε στην προσωπική εργασία, στη συνεργασία των μελών της ομάδας και στην αξιοποίηση ιδίων πόρων. Παράλληλα, η είσοδος για το κοινό ήταν ελεύθερη, ενώ η οικονομική ενίσχυση πραγματοποιήθηκε μέσω προαιρετικών συνεισφορών.

Η συγκεκριμένη περίπτωση αναδεικνύει τον ρόλο του Εμπρός ως χώρου που προσφέρει δυνατότητες έκφρασης και παρουσίασης σε ομάδες οι οποίες δεν διαθέτουν απαραίτητα θεσμική ή οικονομική υποστήριξη. Το Εμπρός λειτουργεί, έτσι, ως εναλλακτική πολιτιστική υποδομή, διευρύνοντας την πρόσβαση όχι μόνο στην παρακολούθηση αλλά και στην παραγωγή πολιτισμού. Η σημασία του δεν βρίσκεται μόνο στο ότι φιλοξενεί δράσεις, αλλά στο ότι δημιουργεί όρους συμμετοχής για άτομα και συλλογικότητες που συχνά παραμένουν εκτός των πιο θεσμοθετημένων ή εμπορικών πολιτιστικών χώρων.

Μια ακόμα πτυχή του πολιτιστικού προγραμματισμού του αφορά τη δικτύωση και τις συνεργασίες που προκύπτουν στο χώρο. Από τις συνεντεύξεις προκύπτει ότι δεν αναπτύσσει μόνιμες ή σταθερές συνεργασίες με άλλους αυτοδιαχειριζόμενους χώρους, ούτε εντός αλλά ούτε και εκτός συνόρων. Ωστόσο, λειτουργεί ως ανοιχτός χώρος αφού φιλοξενεί δράσεις καλλιτεχνών και ομάδων τόσο από την Ελλάδα όσο και από το εξωτερικό. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η συνεργασία/φιλοξενία Ισπανίδα δημιουργού, η οποία ανέπτυξε τη δική της καλλιτεχνική διαδραστική πρωτοβουλία εντός του χώρου.

Παρότι το Θέατρο Εμπρός λειτουργεί ως ανοιχτός χώρος πολιτιστικής παραγωγής και συνεργασίας, το συγκεκριμένο μοντέλο παρουσιάζει ορισμένους περιορισμούς. Η

παραγωγή των δράσεων βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην εθελοντική εργασία, στις προσωπικές συνεισφορές, στην άτυπη συνεργασία και σε μη θεσμοθετημένους τρόπους αποτίμησης. Η επιτυχία μιας δράσης εκτιμάται κυρίως μέσα από την προσέλευση, την ανταπόκριση του κοινού, τα σχόλια των συμμετεχόντων και την προαιρετική οικονομική στήριξη, χωρίς να υπάρχουν σταθεροί μηχανισμοί αξιολόγησης ή μακροπρόθεσμης εξασφάλισης πόρων.

Συνεπώς, ο πολιτιστικός προγραμματισμός του Εμπρός αναδεικνύει τόσο τη δυναμική όσο και την ευαλωτότητα της αυτοοργανωμένης πολιτιστικής παραγωγής. Από τη μία πλευρά, επιτρέπει την πρόσβαση, τον πειραματισμό, τη συλλογική δημιουργία και την ενεργή συμμετοχή. Από την άλλη, εξαρτάται από την προσωπική διαθεσιμότητα, την άτυπη εργασία και την οικονομική επισφάλεια. Το Εμπρός, επομένως, δεν λειτουργεί απλώς ως χώρος παρουσίασης δράσεων, αλλά ως πεδίο όπου η πολιτιστική παραγωγή οργανώνεται μέσα από σχέσεις συνεργασίας, αλληλεγγύης και αυτοοργάνωσης, χωρίς όμως να απαλλάσσεται από τις πρακτικές δυσκολίες που συνοδεύουν αυτές τις μορφές λειτουργίας.

4.1.7 Οικονομική λειτουργία και βιωσιμότητα

Η οικονομική λειτουργία του Θεάτρου Εμπρός αποτελεί βασικό στοιχείο της αυτοδιαχειριστικής και αντιεμπορευματικής του ταυτότητας. Ο χώρος δεν βασίζεται σε κρατικές επιχορηγήσεις, ιδιωτικές χορηγίες ή άλλες θεσμικές μορφές χρηματοδότησης, αλλά στηρίζεται στην ελεύθερη συνεισφορά, την αλληλεγγύη και την προσωπική εργασία όσων συμμετέχουν στη λειτουργία και στις δράσεις του. Η επιλογή αυτή δεν αποτελεί μόνο πρακτική λύση, αλλά συνδέεται με μια ευρύτερη πολιτική στάση απέναντι στην εμπορευματοποίηση του πολιτισμού και στην εξάρτηση από εξωτερικούς χρηματοδοτικούς μηχανισμούς.

Όπως προκύπτει από το ενημερωτικό υλικό του χώρου, οι δράσεις πραγματοποιούνται με ελεύθερη συνεισφορά του κοινού, ενώ απορρίπτονται μορφές χρηματοδότησης που θεωρούνται ασύμβατες με τις αρχές της αυτοδιαχείρισης. Η οικονομική αυτονομία λειτουργεί, επομένως, ως μέσο διατήρησης της ανεξαρτησίας του εγχειρήματος, αλλά και ως τρόπος διασφάλισης της ελεύθερης πρόσβασης στην πολιτιστική δραστηριότητα. Το κοινό δεν αντιμετωπίζεται ως καταναλωτής που αγοράζει ένα πολιτιστικό προϊόν, αλλά ως

συμμέτοχος που μπορεί, εφόσον το επιθυμεί και έχει τη δυνατότητα, να στηρίζει οικονομικά τη συλλογική λειτουργία του χώρου.

Οι συνεντεύξεις επιβεβαιώνουν αυτή την εικόνα. Ο Γιώργος αναφέρει ότι δεν υπάρχουν επιχορηγήσεις από θεσμικούς φορείς και ότι το Εμπρός στηρίζεται στις συνεισφορές όσων συμμετέχουν στις δράσεις του. Αντίστοιχα, στην παράσταση «Ο Φάρος» της ομάδας απARTία, η είσοδος ήταν δωρεάν και η οικονομική ενίσχυση πραγματοποιήθηκε μέσω κουτιού ενίσχυσης. Το παράδειγμα αυτό δείχνει ότι οι οικονομικές ανάγκες δεν απουσιάζουν, αλλά καλύπτονται μέσα από σχέσεις εθελοντικής στήριξης, συνεργασίας και αλληλεγγύης.

Η πρακτική αυτή έχει σημαντική κοινωνική και πολιτιστική διάσταση. Από τη μία πλευρά, διευκολύνει τη συμμετοχή καλλιτεχνών, ομάδων και θεατών που δεν διαθέτουν σημαντικούς οικονομικούς πόρους. Από την άλλη, αναδεικνύει μια αντίληψη του πολιτισμού που δεν αποτιμάται αποκλειστικά με οικονομικά κριτήρια, αλλά με βάση τη δυνατότητα πρόσβασης, έκφρασης, συνεργασίας και συλλογικής δημιουργίας. Με αυτή την έννοια, το Εμπρός λειτουργεί ως χώρος που αμφισβητεί την ταύτιση της πολιτιστικής αξίας με την εμπορική ανταπόδοση.

Ωστόσο, το μοντέλο αυτό συνοδεύεται από σημαντικές αντιφάσεις. Η απόρριψη σταθερών μορφών χρηματοδότησης ενισχύει την αυτονομία του χώρου, αλλά ταυτόχρονα περιορίζει τη δυνατότητα μακροπρόθεσμης σταθερότητας, συντήρησης των υποδομών και κάλυψης πάγιων αναγκών. Η εξάρτηση από εθελοντική εργασία και ασταθείς πόρους μπορεί να οδηγήσει σε κόπωση των συμμετεχόντων και σε ευαλωτότητα του εγχειρήματος. Όπως επισημαίνει η Argyropoulou, το Εμπρός αναπτύχθηκε μέσα σε ένα ευρύτερο περιβάλλον επισφάλειας στον πολιτιστικό τομέα, στοιχείο που επηρεάζει και τις δυνατότητες διατήρησης τέτοιων εγχειρημάτων στον χρόνο (Argyropoulou, 2013: 60).

Συνεπώς, η οικονομική λειτουργία του Εμπρός αναδεικνύει μια βασική ένταση: η αυτονομία και η ελεύθερη πρόσβαση αποτελούν ισχυρά στοιχεία της ταυτότητάς του, αλλά στηρίζονται σε εύθραυστες υλικές προϋποθέσεις. Το Εμπρός δείχνει ότι είναι δυνατόν να υπάρξει πολιτιστική παραγωγή έξω από την εμπορική λογική και τη θεσμική χρηματοδότηση, αλλά ταυτόχρονα φανερώνει τα όρια ενός μοντέλου που βασίζεται

σχεδόν αποκλειστικά στην αλληλεγγύη, την προσωπική διαθεσιμότητα και την άτυπη οικονομική στήριξη.

4.1.8 Ανάλυση SWOT του Θεάτρου Εμπρός

Με βάση τις προηγούμενες αναλύσεις, το Θέατρο Εμπρός μπορεί να αποτιμηθεί συνοπτικά μέσα από μια ανάλυση SWOT, η οποία αποτυπώνει τα βασικά δυνατά σημεία, τις αδυναμίες, τις ευκαιρίες και τις απειλές που χαρακτηρίζουν τη λειτουργία του ως αυτοδιαχειριζόμενου πολιτιστικού χώρου. Η ανάλυση αυτή δεν χρησιμοποιείται ως εργαλείο τυπικής αξιολόγησης, αλλά ως συνθετικός τρόπος αποτύπωσης των εσωτερικών χαρακτηριστικών και των εξωτερικών παραγόντων που επηρεάζουν τη βιωσιμότητα και τη δημόσια παρουσία του εγχειρήματος.

Δυνατά σημεία	Αδυναμίες
Ισχυρή αυτοδιαχειριστική και συλλογική ταυτότητα.	Απουσία σταθερών οικονομικών πόρων.
Μακρόχρονη παρουσία και αναγνωρισιμότητα στον πολιτιστικό χάρτη της Αθήνας.	Εξάρτηση από εθελοντική εργασία και προσωπική συνεισφορά.
Συνεχής παραγωγή και φιλοξενία πολιτιστικών δράσεων με ανοιχτή πρόσβαση.	Δυσκολίες συντονισμού λόγω οριζόντιων διαδικασιών.
Λειτουργία ως χώρου συνάντησης, συνεργασίας και πολιτιστικής συμμετοχής.	Πιθανότητα εσωτερικών εντάσεων λόγω διαφορετικών αντιλήψεων.
Επανενεργοποίηση ιστορικού πολιτιστικού χώρου με σημαντική συμβολική αξία.	Περιορισμένη συστηματική τεκμηρίωση και αποτίμηση των δράσεων.
Ευκαιρίες	Απειλές
Ανάπτυξη συνεργασιών με ανεξάρτητες καλλιτεχνικές ομάδες και κοινωνικές συλλογικότητες.	Νομική και θεσμική αβεβαιότητα ως προς το καθεστώς λειτουργίας του χώρου.
Ενίσχυση του ρόλου του ως χώρου πολιτιστικής συμμετοχής και κοινωνικής έκφρασης.	Οικονομική επισφάλεια λόγω απουσίας σταθερών πηγών χρηματοδότησης.
Συμβολή στη δημόσια συζήτηση για την επανάχρηση εγκαταλελειμμένων πολιτιστικών υποδομών.	Κόπωση ή αποχώρηση ατόμων που στηρίζουν διαχρονικά τη λειτουργία του εγχειρήματος.
Διεύρυνση δικτύων συνεργασίας και αλληλεγγύης σε τοπικό και διεθνές επίπεδο.	Κίνδυνος αποδυνάμωσης της συλλογικής συμμετοχής και της οργανωτικής συνοχής.
Αξιοποίηση της αναγνωρισιμότητας του Εμπρός για την ανάδειξη εναλλακτικών μορφών πολιτιστικής δράσης.	Πιθανή συμβολική εργαλειοποίηση της αυτοοργάνωσης χωρίς ουσιαστική υλική στήριξη.

Η ανάλυση δείχνει ότι το Εμπρός διαθέτει σημαντικά στοιχεία δυναμικής, όπως η ισχυρή συλλογική του ταυτότητα, η ανοιχτή πρόσβαση, η πολιτιστική του δραστηριότητα και η συμβολική σημασία του χώρου. Ταυτόχρονα, όμως, οι ίδιες αρχές που συγκροτούν τη φυσιογνωμία του δημιουργούν και συγκεκριμένες προκλήσεις. Η οικονομική αυτονομία συνοδεύεται από επισφάλεια, η οριζόντια συμμετοχή μπορεί να οδηγήσει σε δυσκολίες συντονισμού, ενώ η απουσία θεσμικής κατοχύρωσης καθιστά το εγχείρημα ευάλωτο. Συνεπώς, το Εμπρός αναδεικνύεται ως ένας ζωντανός και σημαντικός αυτοοργανωμένος πολιτιστικός χώρος, του οποίου η αξία συνδέεται ακριβώς με την ένταση ανάμεσα στην αυτονομία, τη συλλογικότητα και την ανάγκη μακροπρόθεσμης βιωσιμότητας.

4.2 Το Forte Prenestino ως αυτόνομο κοινωνικό και πολιτιστικό κέντρο

Πριν από την ανάλυση του Forte Prenestino είναι αναγκαίο να διευκρινιστεί ότι ο χώρος δεν μπορεί να προσεγγιστεί αποκλειστικά με τα κριτήρια ενός συμβατικού πολιτιστικού οργανισμού. Η ένταξή του στην παράδοση των ιταλικών Centri Sociali Occupati Autogestiti (CSOA) σημαίνει ότι η λειτουργία του συνδέεται με πρακτικές κατάληψης, αυτοδιαχείρισης, συλλογικής χρήσης του χώρου και πολιτικής αυτονομίας. Τα CSOA δεν συγκροτούνται πρωτίστως ως θεσμικοί φορείς πολιτιστικής διοίκησης, αλλά ως αυτοοργανωμένοι χώροι κοινωνικής, πολιτιστικής και πολιτικής δράσης, οι οποίοι αναπτύσσονται συχνά μέσα από την επανάχρηση εγκαταλελειμμένων ή ανενεργών χώρων.

Υπό αυτή την έννοια, το Forte Prenestino μπορεί να προσεγγιστεί μέσα από την έννοια των «κοινών» (commons), καθώς ο χώρος δεν λειτουργεί ως ιδιοκτησία ενός οργανισμού ή ως τυπική πολιτιστική υποδομή, αλλά ως πεδίο συλλογικής χρήσης, φροντίδας και διαχείρισης από την κοινότητα που τον ενεργοποιεί. Η πολιτιστική του αξία δεν παράγεται μόνο από το πρόγραμμα δράσεων ή την ιστορικότητα του κτιρίου, αλλά και από τις καθημερινές πρακτικές συμμετοχής, συντήρησης, αυτοχρηματοδότησης και συλλογικής ευθύνης. Έτσι, η περίπτωση του Forte αναδεικνύει μια διαφορετική μορφή πολιτιστικής οργάνωσης και διοίκησης, η οποία δεν βασίζεται στην ιεραρχική οργάνωση, αλλά στην κοινή χρήση, στη συνέλευση και στην αυτοδιαχείριση.

Παράλληλα, η περίπτωση αυτή αναδεικνύει την ένταση ανάμεσα στην αυτονομία και τη θεσμική αναγνώριση. Από τη μία πλευρά, η θεσμική αναγνώριση μπορεί να προσφέρει

προστασία, σταθερότητα και δημόσια νομιμοποίηση. Από την άλλη, για χώρους με αντιεραρχική και κινηματική ταυτότητα, η αναγνώριση μπορεί να λειτουργήσει ως μηχανισμός κανονικοποίησης ή ενσωμάτωσης, περιορίζοντας την αυτονομία που αποτελεί βασικό στοιχείο της φυσιογνωμίας τους. Η ένταση αυτή συνδέεται με τον κίνδυνο της «παγίδας της θεσμοποίησης» (institutionalization trap), δηλαδή με το ενδεχόμενο η ένταξη σε επίσημα διοικητικά ή χρηματοδοτικά πλαίσια να αλλοιώσει τις πρακτικές, τις αξίες και τις σχέσεις που συγκροτούν τέτοιους χώρους. Επομένως, το Forte Prenestino δεν εξετάζεται εδώ ως παράδειγμα που πρέπει να προσαρμοστεί σε συμβατικά μοντέλα πολιτιστικής διοίκησης, αλλά ως περίπτωση που δοκιμάζει τα όρια αυτών των μοντέλων και αναδεικνύει εναλλακτικές μορφές συλλογικής πολιτιστικής διακυβέρνησης.

4.2.1 Ιστορική διαδρομή και επανενεργοποίηση του χώρου

Το Forte Prenestino αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές και μακρόχρονες περιπτώσεις αυτοδιαχειριζόμενου κοινωνικού και πολιτιστικού κέντρου στην Ιταλία. Η σημασία του δεν περιορίζεται στο γεγονός ότι στεγάζεται σε έναν κατειλημμένο χώρο, αλλά συνδέεται με τον τρόπο με τον οποίο ένα εγκαταλελειμμένο στρατιωτικό οχυρό του 19ου αιώνα μετασχηματίστηκε σε πεδίο πολιτιστικής παραγωγής, κοινωνικής συνάντησης, πολιτικής έκφρασης και εναλλακτικής διαχείρισης της πολιτιστικής κληρονομιάς. Σε αντίθεση με τους θεσμοθετημένους πολιτιστικούς οργανισμούς, το Forte Prenestino συγκροτείται μέσα από πρακτικές αυτοοργάνωσης, οριζόντιας λήψης αποφάσεων, αυτοχρηματοδότησης και συλλογικής χρήσης του χώρου. Παράλληλα, η περίπτωσή του αναδεικνύει με ιδιαίτερη σαφήνεια την ένταση ανάμεσα στην επίσημη αναγνώριση της πολιτιστικής κληρονομιάς και στην από τα κάτω κοινωνική οικειοποίηση ενός μνημειακού χώρου.

Το Forte Prenestino κατασκευάστηκε μεταξύ 1880 και 1884 κατά μήκος της Via Prenestina και αποτέλεσε μέρος του Campo Trincerato της Ρώμης, δηλαδή ενός αμυντικού δακτυλίου περίπου 37 χιλιομέτρων, ο οποίος περιλάμβανε 15 οχυρά και 4 πυροβολαρχίες. Το σύστημα αυτό δημιουργήθηκε μετά την ενοποίηση της Ιταλίας και την ανακήρυξη της Ρώμης ως πρωτεύουσας, με σκοπό την ενίσχυση της αμυντικής θωράκισης της πόλης (Ricci, Mariano και Perrone, 2024: 11). Η Guido Ochoa (2025) επισημαίνει ότι το οχυρό είχε στρατηγική θέση στην ανατολική Ρώμη, ανάμεσα στις οδούς Tiburtina και Casilina,

και εντασσόταν στη μετα-ενοποιητική στρατιωτική υποδομή του ιταλικού κράτους (Guido Ochoa, 2025: 19–20).

Με την πάροδο του χρόνου, η στρατιωτική σημασία των οχυρών της Ρώμης μειώθηκε. Μετά την αφαίρεσή τους από τον κατάλογο των κρατικών οχυρώσεων το 1919, πολλά από αυτά έχασαν τη συστημική τους λειτουργία, ενσωματώθηκαν στον αστικό ιστό και είτε εγκαταλείφθηκαν είτε απέκτησαν άλλες χρήσεις (Ricci, Mariano και Perrone, 2024: 11–12). Το Forte Prenestino χρησιμοποιήθηκε ως χώρος συγκέντρωσης βαρέως πυροβολικού μέχρι τη δεκαετία του 1970 και στη συνέχεια εγκαταλείφθηκε, περνώντας σε κατάσταση φθοράς και μετατρέπόμενο σε παράνομη χωματερή έως τη δεκαετία του 1980 (Ricci, Mariano και Perrone, 2024: 19). Η εγκατάλειψη αυτή δεν αποτελεί απλώς μια ιστορική λεπτομέρεια, καθώς ένα δημόσιο κτίριο με ιστορική και αρχιτεκτονική αξία παρέμεινε ανενεργό, χωρίς να αξιοποιηθεί λειτουργικά από το θεσμικό κράτος.

Η καθοριστική τομή στην ιστορία του χώρου σημειώθηκε το 1986, όταν το εγκαταλελειμμένο οχυρό έγινε έδρα του Centro Sociale Occupato e Autogestito Forte Prenestino. Η κατάληψη δεν πρέπει να ιδωθεί μόνο ως παράνομη είσοδος σε έναν εγκαταλελειμμένο χώρο, αλλά ως πράξη επαναδιεκδίκησης δημόσιου χώρου από συλλογικότητες που επιδίωκαν να δημιουργήσουν κοινωνικές και πολιτιστικές υποδομές σε μια περιοχή με ελλείψεις. Η Guido Ochoa περιγράφει την κατάληψη ως ριζική επανοικειοποίηση του χώρου από punks, αναρχικούς, φεμινίστριες, καλλιτέχνες, φοιτητές και μέλη του ιταλικού αυτόνομου κινήματος, οι οποίοι μετέτρεψαν ένα κατάλοιπο στρατιωτικής εξουσίας σε ζωντανό πείραμα πολιτιστικής αντίστασης και αυτοοργάνωσης (Guido Ochoa, 2025: 18–19).

Η ίδια περιγράφει ότι, μετά την άρνηση του Δήμου να παραχωρήσει πρόσβαση στο κτίριο, η εκδήλωση Giorno del non-Lavoro της 1ης Μαΐου 1986 συνεχίστηκε μέσα στο οχυρό μετά τα μεσάνυχτα, όταν έσπασε η αλυσίδα της εισόδου και η σκηνή μεταφέρθηκε στο εσωτερικό του χώρου. Από εκείνη τη νύχτα το Forte Prenestina έγινε CSOA Forte Prenestino (Guido Ochoa, 2025: 22). Η κατάληψη συνδέθηκε με τη γειτονιά Prenestino-Centocelle, η οποία περιγράφεται ως αναπτυσσόμενη αλλά υποεξυπηρετούμενη περιοχή, με ελλείψεις σε πολιτιστικές υποδομές, σχολεία και δημόσιες υπηρεσίες (Guido Ochoa, 2025: 21–22). Επομένως, το Forte Prenestino αναδύθηκε ως απάντηση σε μια θεσμική και αστική απουσία: εκεί όπου οι δημόσιοι θεσμοί δεν παρείχαν επαρκείς πολιτιστικές και κοινωνικές υποδομές, οι συλλογικότητες δημιούργησαν έναν χώρο από τα κάτω.

4.2.2 Πολιτιστικός και κοινωνικός ρόλος του Forte Prenestino

Μετά την κατάληψη, το Forte Prenestino επανανοηματοδοτήθηκε γρήγορα ως χώρος αυτόνομης πολιτιστικής και κοινωνικής παραγωγής. Η Guido Ochoa αναφέρει ότι αναπτύχθηκαν δράσεις όπως συλλογική κουζίνα, μαθήματα μουσικής, θεάτρου και εικαστικών, στούντιο μουσικής για τοπικές μπάντες, προβολές ταινιών, εβδομαδιαίες συναυλίες, μουσική βιβλιοθήκη και αναγνωστήριο με βιβλία, περιοδικά και zines από ακτιβιστικά και υποπολιτισμικά δίκτυα (Guido Ochoa, 2025: 22–23). Αντίστοιχα, οι Ricci, Mariano και Perrone σημειώνουν ότι το CSOA Forte Prenestino οργανώνει δραστηριότητες, εργαστήρια, μαθήματα, εκδηλώσεις και φεστιβάλ, προσελκύοντας τόσο εξωτερικούς επισκέπτες όσο και κατοίκους της περιοχής Prenestino-Centocelle (Ricci, Mariano και Perrone, 2024: 19). Χαρακτηριστικές δράσεις του χώρου είναι το Crack!, αφιερωμένο στα κόμικς και τις εικαστικές τέχνες, το Enotica, αφιερωμένο σε παραγωγούς κρασιού από όλη την Ιταλία, καθώς και συναυλίες σε χαμηλές τιμές (Ricci, Mariano και Perrone, 2024: 20).

Με βάση τα παραπάνω, το Forte Prenestino μπορεί να θεωρηθεί πολιτιστικός φορέας, καθώς διαθέτει διάρκεια, χώρο, πρόγραμμα, κοινό, εκδηλώσεις, εργαστήρια, φεστιβάλ, πολιτιστική παραγωγή, δίκτυα και δημόσια αναγνωρισιμότητα. Ωστόσο, διαφοροποιείται από τους θεσμικούς πολιτιστικούς οργανισμούς, επειδή λειτουργεί ως κατειλημμένο, αυτοδιαχειριζόμενο και πολιτικά προσδιορισμένο κοινωνικό κέντρο. Η οργάνωσή του δεν βασίζεται σε ιεραρχικές δομές, αλλά σε οριζόντιες διαδικασίες. Οι Ricci, Mariano και Perrone (2024) αναφέρουν ότι η οργάνωση των χώρων και δραστηριοτήτων βασίζεται στην ελεύθερη και αυθόρμητη ένωση ατόμων που μοιράζονται κοινό σχέδιο και κοινή ηθική, ενώ οι αποφάσεις λαμβάνονται σε συνέλευση, ώστε όλοι να έχουν ισότιμη δυνατότητα συμμετοχής (Ricci, Mariano και Perrone, 2024: 19). Η Guido Ochoa συνδέει αυτή τη μορφή οργάνωσης με την έννοια της autogestion, δηλαδή της συλλογικής αυτοδιαχείρισης χωρίς ιεραρχικές ή κρατικές δομές, η οποία επιτρέπει σε περιθωριοποιημένους δρώντες να ανακτήσουν ρόλο στον αστικό χώρο μέσα από συλλογική χρήση και καθημερινή διαπραγμάτευση (Guido Ochoa, 2025: 18).

Η οικονομική του λειτουργία στηρίζεται επίσης στην αυτοχρηματοδότηση. Η συνεισφορά κατά την είσοδο σε πολιτιστικές και μουσικές δράσεις χρησιμοποιείται για την κάλυψη καθημερινών, πολιτικών, πολιτιστικών και κοινωνικών δραστηριοτήτων, ενώ οι τιμές

είναι πολιτικές, προσβάσιμες και αποφασίζονται στη συνέλευση (Ricci, Mariano και Perrone, 2024: 19). Η συγκεκριμένη πρακτική αποτελεί βασικό στοιχείο του αυτοδιαχειριζόμενου χαρακτήρα του χώρου και τον τρόπο οργάνωσης των δραστηριοτήτων του.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σχέση του Forte Prenestino με την πολιτιστική κληρονομιά. Οι Ricci, Mariano και Perrone (2024) αναλύουν την περίπτωση μέσα από τη διάκριση ανάμεσα σε heritage by designation και heritage by appropriation. Η πρώτη μορφή αφορά την αναγνώριση από τα πάνω, μέσω ειδικών, πολεοδομικών εργαλείων και θεσμικών μηχανισμών, ενώ η δεύτερη αφορά την αναγνώριση από τα κάτω, μέσω κοινωνικής χρήσης, συλλογικής διαχείρισης και κοινοτικής νοηματοδότησης του χώρου (Ricci, Mariano και Perrone, 2024: 3–6). Το Forte Prenestino έχει αναγνωριστεί θεσμικά με διάφορους τρόπους: στο Ρυθμιστικό Σχέδιο της Ρώμης του 1965 εντάχθηκε στη ζώνη δημόσιων πάρκων και αθλητικών εγκαταστάσεων, ενώ το 1980 περιλήφθηκε στον Ιστορικό - Αρχαιολογικό Χάρτη ως ενιαίο σύνολο ιστορικού, αρχαιολογικού και τυπολογικού ενδιαφέροντος (Ricci, Mariano και Perrone, 2024: 13–15). Το 2008 εντάχθηκε στο σύστημα δημόσιων χώρων και τοπικών δημόσιων υπηρεσιών και δεσμεύτηκε βάσει του ιταλικού Κώδικα Πολιτιστικής Κληρονομιάς και Τοπίου με υπουργικό διάταγμα της 28ης Απριλίου 2008 (Ricci, Mariano και Perrone, 2024: 15–17).

Ωστόσο, η πραγματική πολιτιστική ενεργοποίηση του χώρου δεν προήλθε κυρίως από τους θεσμούς, αλλά από την από τα κάτω οικειοποίησή του από το CSOA. Η κοινότητα ήταν εκείνη που μετέτρεψε το πρώην στρατιωτικό και εγκαταλελειμμένο κτίριο σε ζωντανό κοινωνικό και πολιτιστικό χώρο, μέσα από διαχείριση, συντήρηση, προσαρμογή και καθημερινή χρήση (Ricci, Mariano και Perrone, 2024: 19). Επομένως, το Forte αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα έντασης ανάμεσα στην επίσημη πολιτιστική κληρονομιά και την κοινωνικά παραγόμενη πολιτιστική αξία. Οι θεσμοί το αναγνωρίζουν ως ιστορικό και αρχιτεκτονικό αγαθό, αλλά η κοινότητα το αναγνώρισε και το ενεργοποίησε ως χώρο ζωής, πολιτισμού και συλλογικής ταυτότητας.

Η ένταξη του Forte Prenestino στην ευρύτερη ιστορία των ιταλικών κοινωνικών κέντρων επιβεβαιώνεται και από κινηματικό έντυπο του 2002, το οποίο βασίζεται σε συνέντευξη με δύο συμμετέχοντες από το ίδιο το Forte, τον Nicola και τη Francesca. Στο έντυπο αναφέρεται ότι τα κοινωνικά κέντρα στην Ιταλία εμφανίστηκαν στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και στις αρχές της δεκαετίας του 1980, μέσα από τη συνάντηση των

καταλήψεων στέγης με την underground κουλτούρα. Αρχικά λειτούργησαν ως αυτοοργανωμένοι χώροι, ενώ σταδιακά συνδέθηκαν περισσότερο με την κοινωνική πραγματικότητα και αναπτύχθηκαν ως οργανισμοί με κοινωνική, πολιτική και πολιτιστική δραστηριότητα. Η μαρτυρία αυτή είναι χρήσιμη για την κατανόηση του Forte Prenestino όχι ως μεμονωμένης κατάληψης, αλλά ως μέρος μιας ευρύτερης παράδοσης αυτοδιαχειριζόμενων κοινωνικών κέντρων στην Ιταλία.

Ειδικά για το Forte Prenestino, η Francesca στη μαρτυρία της το 2002 το περιγράφει ως μια «πολύ μεγάλη κατάληψη», της οποίας η διαχείριση είναι ιδιαίτερα απαιτητική. Όπως αναφέρει, περίπου 50 άτομα εργάζονται καθημερινά στον χώρο για τη διατήρησή του και για την πραγματοποίηση δραστηριοτήτων, όπως η λαϊκή κουζίνα, το μπαρ, το pub και οι συναυλίες. Παράλληλα, αναφέρει ότι υπάρχει γενική συνέλευση μία φορά την εβδομάδα, όπου οι συμμετέχοντες αποφασίζουν οριζόντια για το καθημερινό πρόγραμμα και για ειδικές δραστηριότητες. Η περιγραφή αυτή ενισχύει την εικόνα του Forte ως σύνθετου αυτοδιαχειριζόμενου οργανισμού, όπου η πολιτιστική παραγωγή προϋποθέτει καθημερινή εργασία, συντονισμό και συλλογική ευθύνη. Η ίδια μαρτυρία υπογραμμίζει ότι το Forte Prenestino είναι προσανατολισμένο σε ποικίλες μορφές τέχνης και έκφρασης, καθώς στον χώρο λειτουργούν εργαστήρια, εκθέσεις, δράσεις θεάτρου, μουσικής, γραφιστικής και κολεκτίβες κοινωνικής ενημέρωσης, όπως το Indymedia. Το στοιχείο αυτό επιβεβαιώνει ότι το Forte δεν λειτουργεί μόνο ως πολιτικός ή κοινωνικός χώρος, αλλά και ως πεδίο πολιτιστικής παραγωγής και δημόσιας έκφρασης (Κατάληψη Μαύρη Γάτα, 2002).

4.2.3 Δημόσιος χώρος, πολιτιστική κληρονομιά και θεσμικό καθεστώς

Η αστική σημασία του Forte συνδέεται άμεσα με τη θέση του στη Ρώμη. Βρίσκεται στον Δήμο V, στην περιοχή Prenestino-Centocelle, έναν δήμο που σύμφωνα με τους Ricci, Mariano και Perrone, είναι δεύτερος μετά το ιστορικό κέντρο ως προς τις αρχαιολογικές και αρχιτεκτονικές παρουσίες και δεύτερος σε πληθυσμιακή πυκνότητα στη Ρώμη (Ricci, Mariano και Perrone, 2024: 8). Το Forte παρουσιάζεται στα πολεοδομικά εργαλεία ως κεντρικός τόπος συλλογικών δραστηριοτήτων και εντάσσεται στην κατηγορία των ανοιχτών χώρων και αξόνων (Ricci, Mariano και Perrone, 2024: 9–10). Υπό αυτή την έννοια η περίπτωση του Forte Prenestino μπορεί να εξεταστεί ως μια μορφή αστικής αναγέννησης «από τα κάτω», που βασίζεται στη χρήση, τη φροντίδα και τη συλλογική παρουσία στον χώρο.

Η αισθητική διάσταση του Forte είναι επίσης κρίσιμη. Η Guido Ochoa αξιοποιεί την έννοια της counterpreservation, σύμφωνα με την οποία η φθορά δεν αντιμετωπίζεται ως αποτυχία, αλλά ως υλικό και πολιτικό στοιχείο που μπορεί να γίνει φορέας νέων αφηγήσεων, δημιουργικότητας και αντίστασης (Guido Ochoa, 2025: 18–19). Στο Forte, graffiti, murals, banners και προσωρινές εγκαταστάσεις λειτουργούν ως τρόποι επανοικειοποίησης του χώρου και εγγραφής συλλογικής ταυτότητας πάνω στην αρχιτεκτονική. Οι τοίχοι, οι σήραγγες και οι θόλοι του οχυρού μετατρέπονται σε σχεσιακούς χώρους, οι οποίοι αντανακλούν και παράγουν κοινωνικές δυναμικές, πρακτικές κοινότητας και αίσθηση του ανήκειν (Guido Ochoa, 2025: 26–27). Ωστόσο, αυτή η ζωντανή επανεγγραφή του μνημείου δημιουργεί και ένταση με τις κλασικές αντιλήψεις περί προστασίας πολιτιστικής κληρονομιάς, καθώς οι παρεμβάσεις αυτές μπορούν να ιδωθούν είτε ως δημιουργική χρήση είτε ως επέμβαση σε μνημειακό κέλυφος.

Η περίπτωση του Forte Prenestino αναδεικνύει τη συνύπαρξη μιας μακροχρόνιας κοινωνικής και πολιτιστικής παρουσίας με ένα καθεστώς νομικής αβεβαιότητας, καθώς, όπως αναφέρει και η Guido Ochoa η κατάληψη παραμένει παράνομη, αν και ανεκτή από τον Δήμο. Αυτή η ανοχή μπορεί να ερμηνευθεί ως έμμεση αναγνώριση της αξίας του, αλλά ταυτόχρονα αφήνει τον χώρο εκτεθειμένο σε πολιτικές αλλαγές, πιέσεις αστικής ανάπτυξης και ρυθμιστικές καταστολές (Guido Ochoa, 2025: 29). Η περίπτωση του Forte δείχνει, επομένως, ότι ένας χώρος μπορεί να είναι κοινωνικά αναγνωρισμένος, πολιτιστικά ενεργός και ιστορικά σημαντικός, αλλά να παραμένει νομικά ασταθής.

4.2.4 Ανάλυση SWOT του Forte Prenestino

Με βάση την προηγούμενη ανάλυση, το Forte Prenestino μπορεί να αποτιμηθεί συνθετικά μέσα από μια ανάλυση SWOT, η οποία αναδεικνύει τα δυνατά σημεία, τις αδυναμίες, τις ευκαιρίες και τις απειλές που χαρακτηρίζουν τη λειτουργία του ως αυτόνομου κοινωνικού και πολιτιστικού κέντρου.

Δυνατά σημεία	Αδυναμίες
Μακρόχρονη λειτουργία, από το 1986 έως σήμερα.	Νομική και θεσμική επισφάλεια.
Ισχυρή αυτοδιαχειριστική και κινηματική ταυτότητα.	Εξάρτηση από αυτοχρηματοδότηση και συλλογική εργασία.

Πλούσια πολιτιστική και κοινωνική δραστηριότητα.	Ανάγκη συνεχούς συλλογικής συμμετοχής για τη λειτουργία του χώρου
Μετατροπή εγκαταλελειμμένου στρατιωτικού οχυρού σε ζωντανό πολιτιστικό χώρο.	Απόσταση ανάμεσα στη θεσμική αναγνώριση του μνημείου και στην αναγνώριση της κοινότητας που το ενεργοποιεί.
Σύνδεση με την παράδοση των ιταλικών αυτοδιαχειριζόμενων κοινωνικών κέντρων.	
Ευκαιρίες	Απειλές
Ανάδειξη ως παράδειγμα αστικής αναγέννησης «από τα κάτω».	Κίνδυνος εκκένωσης ή αλλαγής στάσης των αρχών.
Αναγνώριση ως εναλλακτικό παράδειγμα διαχείρισης πολιτιστικής κληρονομιάς.	Πιθανοί περιορισμοί στη χρήση του χώρου λόγω του μνημειακού χαρακτήρα του
Περαιτέρω ενίσχυση της σύνδεσης με την τοπική κοινότητα μέσα από τις κοινωνικές δράσεις	Πιθανή θεσμική ενσωμάτωση που θα περιορίζει την αυτονομία του.
Συμβολή στον διάλογο για τα κοινά, τον δημόσιο χώρο και την πολιτιστική δημοκρατία.	

4.3 Συγκριτική εξέταση του Θεάτρου Εμπρός και του Forte Prenestino

Η παρούσα ενότητα επιχειρεί τη συγκριτική αποτίμηση του Θεάτρου Εμπρός σε αντιπαραβολή με το διεθνές παράδειγμα του Forte Prenestino. Η σύγκριση δεν έχει χαρακτήρα ισότιμης ανάλυσης δύο εμπειρικών περιπτώσεων, καθώς το διαθέσιμο ερευνητικό υλικό διαφέρει ως προς το είδος και το βάθος του. Το Θέατρο Εμπρός αποτελεί την κύρια μελέτη περίπτωσης της εργασίας, ενώ το Forte Prenestino αξιοποιείται ως συγκριτικό παράδειγμα αναφοράς. Για τον λόγο αυτό, η αποτίμηση οργανώνεται με βάση συγκεκριμένα κριτήρια: την ιστορική προέλευση και το πολιτικό πλαίσιο, τη σχέση με τον χώρο και την πόλη, την οργανωτική δομή, τον πολιτιστικό προγραμματισμό, την

οικονομική λειτουργία, τη σχέση με τους θεσμούς και την ένταση ανάμεσα στην αυτονομία και τη θεσμική αναγνώριση.

Ως προς την ιστορική προέλευση και το πολιτικό πλαίσιο, οι δύο χώροι συνδέονται με διαφορετικές ιστορικές συγκυρίες. Το Θέατρο Εμπρός επανενεργοποιήθηκε το 2011, σε μια περίοδο οικονομικής κρίσης, πολιτιστικής επισφάλειας και αμφισβήτησης των κυρίαρχων θεσμικών μορφών πολιτιστικής διαχείρισης στην Ελλάδα. Η λειτουργία του συνδέθηκε με την ανάγκη καλλιτεχνών, συλλογικοτήτων και πολιτών να δημιουργήσουν έναν ανοιχτό χώρο πολιτιστικής έκφρασης έξω από εμπορικούς και κρατικούς μηχανισμούς. Αντίθετα, το Forte Prenestino έχει βαθύτερη ιστορική διαδρομή, καθώς καταλήφθηκε την 1η Μαΐου 1986 και εντάσσεται στην ιταλική παράδοση των Centri Sociali Occupati Autogestiti. Η ταυτότητά του συνδέεται με το αυτόνομο κίνημα, την αντιεξουσιαστική κουλτούρα, την underground πολιτιστική παραγωγή και την πολιτική διεκδίκηση του δημόσιου χώρου. Επομένως, ενώ το Εμπρός αναδύεται κυρίως μέσα στο πλαίσιο της σύγχρονης ελληνικής κρίσης και του θεσμικού ελλείμματος στον πολιτισμό, το Forte εντάσσεται σε μια μακρόχρονη ιταλική κινηματική παράδοση.

Ως προς τη σχέση με τον χώρο και την πόλη, και οι δύο περιπτώσεις βασίζονται στην επανενεργοποίηση εγκαταλελειμμένων ή ανενεργών κτιρίων. Το Εμπρός επαναφέρει στη δημόσια ζωή ένα πρώην θεατρικό κτίριο στο κέντρο της Αθήνας, ενώ το Forte Prenestino μετασχηματίζει ένα πρώην στρατιωτικό οχυρό της Ρώμης σε κοινωνικό και πολιτιστικό κέντρο. Και στις δύο περιπτώσεις, ο χώρος δεν λειτουργεί απλώς ως υλική υποδομή, αλλά ως πεδίο κοινωνικής παραγωγής, συλλογικής μνήμης και πολιτιστικής διεκδίκησης. Η διάσταση αυτή συνδέεται με τη θεωρητική προσέγγιση του δημόσιου χώρου ως κοινωνικά παραγόμενου πεδίου, το οποίο αποκτά νόημα μέσα από τη χρήση, τη φροντίδα, την καθημερινή παρουσία και τις σχέσεις που αναπτύσσονται σε αυτόν. Το Εμπρός αναδεικνύει τη δυνατότητα επαναχρησιμοποίησης ενός πολιτιστικού κελύφους που είχε μείνει ανενεργό, ενώ το Forte δείχνει πώς ένας χώρος συνδεδεμένος με τη στρατιωτική εξουσία μπορεί να μετατραπεί σε πεδίο αυτονομίας, δημιουργικότητας και συλλογικής ζωής.

Ως προς την οργανωτική δομή και τη λήψη αποφάσεων, και οι δύο χώροι διαφοροποιούνται από τα συμβατικά μοντέλα διοίκησης πολιτιστικών οργανισμών. Στους θεσμικούς πολιτιστικούς φορείς, η διοίκηση συνήθως βασίζεται σε ιεραρχικές δομές, καλλιτεχνικές διευθύνσεις, διοικητικά συμβούλια και τυπικούς μηχανισμούς κατανομής

αρμοδιοτήτων. Αντίθετα, στο Εμπρός η Ανοιχτή Συνέλευση λειτουργεί ως βασικός μηχανισμός λήψης αποφάσεων, προγραμματισμού, συντονισμού και συλλογικής ευθύνης. Αντίστοιχα, το Forte Prenestino οργανώνεται μέσα από οριζόντιες διαδικασίες, συνελεύσεις, αυτοχρηματοδότηση και συλλογική διαχείριση του χώρου. Και στις δύο περιπτώσεις, η διοίκηση δεν απουσιάζει, αλλά επανανοηματοδοτείται ως συμμετοχική, αντιεραρχική και συλλογική πρακτική. Ωστόσο, αυτή η μορφή οργάνωσης δημιουργεί και δυσκολίες, όπως καθυστερήσεις, συγκρούσεις, κόπωση των συμμετεχόντων, ασάφεια αρμοδιοτήτων και περιορισμένη δυνατότητα μακροπρόθεσμου στρατηγικού σχεδιασμού.

Ως προς τον πολιτιστικό προγραμματισμό και τις δράσεις, και οι δύο χώροι μπορούν να αναλυθούν ως πολιτιστικοί φορείς, παρότι δεν διαθέτουν την τυπική νομική και διοικητική μορφή ενός θεσμοθετημένου οργανισμού. Το Εμπρός φιλοξενεί θεατρικές παραστάσεις, μουσικές δράσεις, προβολές, συζητήσεις, φεστιβάλ, εργαστήρια και δράσεις ανεξάρτητων ή ερασιτεχνικών ομάδων. Το Forte Prenestino διαθέτει ακόμη πιο μακρά και πολυεπίπεδη πολιτιστική δραστηριότητα, με συναυλίες, φεστιβάλ, εργαστήρια, μαθήματα, βιβλιοθήκη, μουσικά στούντιο και διοργανώσεις όπως το Crack! και το Enotica. Και στις δύο περιπτώσεις, ο πολιτιστικός προγραμματισμός δεν οργανώνεται με βάση την εμπορική απήχηση ή τις προτεραιότητες μιας θεσμικής καλλιτεχνικής διεύθυνσης, αλλά μέσα από συλλογικές διαδικασίες και αξιακά κριτήρια. Η πολιτιστική δράση συνδέεται με την πρόσβαση, τη συμμετοχή, την αντιεμπορευματική λογική και τη δημιουργία κοινοτήτων. Με αυτή την έννοια, οι δύο χώροι προσεγγίζουν περισσότερο τη λογική της πολιτιστικής δημοκρατίας παρά τη στενή λογική της διάχυσης πολιτιστικών αγαθών από θεσμούς προς κοινό.

Ως προς την οικονομική λειτουργία και τη βιωσιμότητα, το Εμπρός και το Forte Prenestino παρουσιάζουν σημαντικές συγγένειες. Και οι δύο χώροι στηρίζονται σε αντιεμπορευματικές ή μη κερδοσκοπικές λογικές, σε ελεύθερη ή πολιτικά προσβάσιμη συνεισφορά, σε αυτοχρηματοδότηση και σε συλλογική εργασία. Αυτό ενισχύει την αυτονομία τους από κρατικούς, ιδιωτικούς και εμπορικούς μηχανισμούς, αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί ζητήματα σταθερότητας. Η απουσία σταθερής χρηματοδότησης δυσκολεύει τον μακροπρόθεσμο σχεδιασμό, τη συντήρηση των υποδομών, την κάλυψη λειτουργικών αναγκών και την αποφυγή εξάντλησης των συμμετεχόντων. Επομένως, η βιωσιμότητα αυτών των χώρων δεν μπορεί να εξεταστεί μόνο με οικονομικούς δείκτες, αλλά πρέπει να συνδεθεί με τη συλλογική φροντίδα, τη διαθεσιμότητα ανθρώπινης

εργασίας, την κοινωνική υποστήριξη και την ικανότητα του χώρου να αναπαράγει τις κοινότητές του στον χρόνο.

Ως προς τη σχέση με το κράτος και τους θεσμούς, οι δύο περιπτώσεις αναδεικνύουν διαφορετικές μορφές θεσμικής αμφισημίας. Το Εμπρός λειτουργεί σε ένα περιβάλλον όπου η σχέση με το κράτος και σε τοπικό επίπεδο με το Δήμο Αθηναίων χαρακτηρίζεται από αστάθεια, νομική αβεβαιότητα, περιόδους ανοχής, συγκρούσεις και απουσία σταθερής θεσμικής κατοχύρωσης. Το Forte Prenestino, παρά τη μεγαλύτερη διάρκεια και την κοινωνική του αναγνωρισιμότητα, παραμένει επίσης θεσμικά αμφίσημο: το κτίριο διαθέτει ιστορική και πολιτιστική αξία, αλλά η αυτοδιαχειριζόμενη λειτουργία του ως κατειλημμένου κοινωνικού κέντρου δεν εντάσσεται πλήρως σε συμβατικά θεσμικά πλαίσια. Και στις δύο περιπτώσεις, επομένως, εμφανίζεται ένα κενό ανάμεσα στην κοινωνική αναγνώριση και στη νομική ή διοικητική αναγνώριση. Οι χώροι αυτοί παράγουν πολιτιστική αξία, κοινωνική συμμετοχή και δημόσια λειτουργία, χωρίς όμως να αναγνωρίζονται πάντα με τρόπους που να προστατεύουν τη λειτουργία τους.

Τέλος, ως προς την αυτονομία, την αναγνώριση και τον κίνδυνο θεσμοποίησης, και οι δύο περιπτώσεις αναδεικνύουν μια βασική αντίφαση. Από τη μία πλευρά, η θεσμική αναγνώριση θα μπορούσε να προσφέρει σταθερότητα, προστασία και πρόσβαση σε πόρους. Από την άλλη, για χώρους που συγκροτούνται μέσα από την αυτοοργάνωση, την αντιεραρχία και την απόσταση από κρατικούς ή εμπορικούς μηχανισμούς, η θεσμοποίηση μπορεί να λειτουργήσει ως κίνδυνος αλλοίωσης της ταυτότητάς τους. Πρόκειται για την ένταση ανάμεσα στην αυτονομία και την αναγνώριση: όσο περισσότερο ένας χώρος αναγνωρίζεται θεσμικά, τόσο περισσότερο ενδέχεται να υπόκειται σε κανόνες, ελέγχους και μορφές κανονικοποίησης που περιορίζουν την αυτοδιαχειριστική του φυσιογνωμία. Η «παγίδα της θεσμοποίησης» είναι ιδιαίτερα εμφανής σε τέτοια εγχειρήματα, καθώς η επιβίωση μέσω επίσημης αναγνώρισης μπορεί να συνοδεύεται από απώλεια πολιτικής και οργανωτικής αυτονομίας.

Παρά τις διαφορές τους, και οι δύο χώροι διαθέτουν βασικά χαρακτηριστικά πολιτιστικών φορέων: χώρο, διάρκεια, πρόγραμμα, κοινό, διαδικασίες οργάνωσης, κοινωνική απήχηση και πολιτιστική παραγωγή. Ταυτόχρονα, διαφοροποιούνται ριζικά από τα συμβατικά μοντέλα πολιτιστικής διοίκησης, καθώς βασίζονται στην αυτοδιαχείριση, στην οριζόντια λήψη αποφάσεων, στην αυτοχρηματοδότηση και στη συλλογική χρήση του χώρου. Το βασικό συμπέρασμα δεν είναι ότι τα εγχειρήματα αυτά πρέπει να ενταχθούν αυτούσια σε

υπάρχοντα θεσμικά σχήματα, αλλά ότι αναδεικνύουν τα όρια των συμβατικών πολιτιστικών πολιτικών και την ανάγκη αναγνώρισης πιο ευέλικτων, συμμετοχικών και κοινωνικά ευαίσθητων μορφών πολιτιστικής διακυβέρνησης.

5. Συμπεράσματα

5.1 Συνολική αποτίμηση της έρευνας

Η παρούσα εργασία επιχείρησε να εξετάσει τον ρόλο των αυτοοργανωμένων πολιτιστικών πρωτοβουλιών στο πεδίο της πολιτιστικής πολιτικής και διοίκησης, με κύρια μελέτη περίπτωσης το Θέατρο Εμπρός στην Αθήνα και με συγκριτική αναφορά στο Forte Prenestino στη Ρώμη. Τα δύο εγχειρήματα συνδυάζουν την πολιτιστική παραγωγή με τη συλλογική διαχείριση, τη χρήση εγκαταλελειμμένων ή ανενεργών χώρων, την κοινωνική συμμετοχή και την απόσταση από τα κυρίαρχα κρατικά ή εμπορικά μοντέλα πολιτισμού. Παράλληλα, παρουσιάζουν σημαντικές διαφορές ως προς την ιστορική αφετηρία, την κλίμακα, τη διάρκεια λειτουργίας, τη φυσιογνωμία του χώρου και το εύρος των δραστηριοτήτων τους. Μέσα από τη θεωρητική ανάλυση, τη μεθοδολογική προσέγγιση και την ανάλυση του Θεάτρου Εμπρός, σε συνδυασμό με τη συγκριτική εξέταση του Forte Prenestino, αναδείχθηκε ότι οι αυτοοργανωμένοι πολιτιστικοί χώροι δεν αποτελούν απλώς άτυπες συλλογικότητες ή περιστασιακές δράσεις, αλλά μπορούν να λειτουργούν ως πολιτιστικοί φορείς με πρόγραμμα, κοινό, οργανωτικές διαδικασίες, κοινωνική απήχηση και συμβολική αξία.

Το βασικό συμπέρασμα της εργασίας είναι ότι οι αυτοοργανωμένες πολιτιστικές πρωτοβουλίες συγκροτούν ένα σύνθετο πεδίο ανάμεσα στην πολιτιστική πολιτική, την πολιτιστική διοίκηση, την κοινωνία των πολιτών και τον δημόσιο χώρο. Η ανάλυση του Θεάτρου Εμπρός έδειξε ότι ένας αυτοοργανωμένος πολιτιστικός χώρος μπορεί να συμβάλλει στην πολιτιστική παραγωγή, να ενεργοποιεί έναν ανενεργό χώρο και να δημιουργεί μορφές συλλογικής συμμετοχής. Παράλληλα, η περίπτωση του Εμπρός αναδεικνύει μια σύνθετη σχέση με τους θεσμούς και την επίσημη πολιτιστική πολιτική, η οποία χαρακτηρίζεται από νομική αβεβαιότητα και απουσία σταθερής θεσμικής κατοχύρωσης. Η συγκριτική αναφορά στο Forte Prenestino επιτρέπει την εξέταση του Εμπρός μέσα από ένα ευρύτερο ευρωπαϊκό πλαίσιο αυτοδιαχειριζόμενων πολιτιστικών εγχειρημάτων και μέσα από τις σημαντικές διαφορές που παρουσιάζουν οι δύο χώροι.

5.2. Απάντηση στα ερευνητικά ερωτήματα

Στην παρούσα ενότητα παρουσιάζονται τα βασικά ευρήματα της έρευνας, τα οποία σχετίζονται με τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν. Η αποτίμηση βασίζεται στη

θεωρητική διερεύνηση, στην ανάλυση του Θεάτρου Εμπρός και στη συγκριτική εξέταση του Forte Prenestino, αξιοποιώντας το πρωτογενές και το δευτερογενές υλικό της έρευνας.

Ως προς το πρώτο ερευνητικό ερώτημα, δηλαδή με ποια χαρακτηριστικά μπορεί το Θέατρο Εμπρός να αναλυθεί ως αυτοοργανωμένος πολιτιστικός φορέας και όχι απλώς ως άτυπη συλλογικότητα, η έρευνα έδειξε ότι ο χώρος διαθέτει στοιχεία που παραπέμπουν σε συγκροτημένη πολιτιστική λειτουργία. Το Εμπρός έχει διάρκεια, φυσική εγκατάσταση, πολιτιστικό πρόγραμμα, κοινό, σχέσεις με καλλιτέχνες και συλλογικότητες, δημόσια αναγνωρισιμότητα και διαδικασίες συλλογικής οργάνωσης. Η λειτουργία του δεν περιορίζεται σε περιστασιακές δράσεις, αλλά συγκροτεί ένα σταθερό πεδίο πολιτιστικής παραγωγής, συμμετοχής και κοινωνικής παρέμβασης.

Ωστόσο, η έννοια του πολιτιστικού φορέα χρειάζεται εδώ να κατανοηθεί με διευρυμένο τρόπο. Το Εμπρός δεν ανταποκρίνεται στα χαρακτηριστικά ενός θεσμοθετημένου πολιτιστικού οργανισμού, καθώς δεν βασίζεται σε τυπική ιεραρχία, καλλιτεχνική διεύθυνση, σταθερή κρατική χρηματοδότηση ή εμπορικό μοντέλο λειτουργίας. Η πολιτιστική του υπόσταση παράγεται μέσα από τη χρήση του χώρου, τη συλλογική εργασία, την Ανοιχτή Συνέλευση, την αυτοχρηματοδότηση και τη συνεχή συμμετοχή. Συνεπώς, μπορεί να αναλυθεί ως αυτοοργανωμένος πολιτιστικός φορέας, ο οποίος παράγει πολιτιστική και κοινωνική αξία έξω από τα συμβατικά θεσμικά σχήματα.

Ως προς το δεύτερο ερευνητικό ερώτημα, που αφορά τον τρόπο οργάνωσης της λειτουργίας του χώρου, η έρευνα ανέδειξε ότι η αυτοδιαχείριση αποτελεί βασικό στοιχείο της ταυτότητας του Εμπρός. Η Ανοιχτή Συνέλευση λειτουργεί ως βασικός μηχανισμός λήψης αποφάσεων, προγραμματισμού, συντονισμού δράσεων και συλλογικής ανάληψης ευθυνών. Μέσα από αυτήν συζητούνται τόσο ζητήματα πολιτιστικού προγραμματισμού όσο και πρακτικά θέματα καθημερινής λειτουργίας, όπως η καθαριότητα, οι προμήθειες, η χρήση του χώρου και η οργάνωση εκδηλώσεων.

Στο διαθέσιμο υλικό για το Forte Prenestino καταγράφονται επίσης συνελεύσεις, οριζόντιες διαδικασίες και μορφές συλλογικής διαχείρισης. Τα στοιχεία αυτά αποτελούν κοινά χαρακτηριστικά της αυτοδιαχειριστικής λειτουργίας των δύο εγχειρημάτων, χωρίς όμως να επιτρέπουν την εξαγωγή κοινών συμπερασμάτων για τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν στην πράξη οι εσωτερικές διαδικασίες τους. Στην περίπτωση του Εμπρός, η

πρωτογενής έρευνα επιτρέπει να εντοπιστούν συγκεκριμένες δυσκολίες που μπορεί να συνοδεύουν την οριζόντια λειτουργία, όπως ζητήματα συντονισμού, καθυστερήσεις στη λήψη αποφάσεων, εσωτερικές εντάσεις και ασάφεια ρόλων. Επομένως, στην περίπτωση του Εμπρός, η αυτοδιαχείριση αναδεικνύεται ως βασικό στοιχείο της συλλογικής του οργάνωσης, το οποίο ενισχύει τη συμμετοχή και την οριζόντια λήψη αποφάσεων, χωρίς να αποκλείει δυσκολίες στην καθημερινή λειτουργία του χώρου.

Ως προς το τρίτο ερευνητικό ερώτημα, η έρευνα έδειξε ότι το Θέατρο Εμπρός δεν χρησιμοποιεί απλώς έναν χώρο για την πραγματοποίηση πολιτιστικών δράσεων, αλλά τον επαναχρησιμοποιεί και τον νοσηματοδοτεί μέσα από την πολιτιστική δράση, τη συλλογική παρουσία και τη συμμετοχή. Το Εμπρός επανενεργοποίησε ένα ιστορικό θεατρικό κτίριο στην περιοχή του Ψυρρή, σε ένα αστικό περιβάλλον που έχει επηρεαστεί από διαδικασίες εξευγενισμού, τουριστικοποίησης και εμπορευματοποίησης. Ο χώρος δεν αποτελεί ουδέτερο υπόβαθρο, αλλά συνδέεται με τη συλλογική χρήση, τη μνήμη και την πολιτιστική δράση.

Η αναφορά στο Forte Prenestino προσφέρει ένα διαφορετικό παράδειγμα επανάχρησης, καθώς ένα εγκαταλελειμμένο στρατιωτικό οχυρό του 19ου αιώνα μετατράπηκε σε χώρο κοινωνικής και πολιτιστικής δραστηριότητας. Η περίπτωση αυτή παρουσιάζει σημαντικές διαφορές από το Εμπρός ως προς την ιστορία, την αρχική χρήση, την κλίμακα και τη φυσιογνωμία του χώρου. Παρά τις διαφορές αυτές, και στις δύο περιπτώσεις καταγράφεται η επανενεργοποίηση ενός ανενεργού ή εγκαταλελειμμένου κτιρίου μέσα από τη συλλογική χρήση και την πολιτιστική δραστηριότητα. Το Forte Prenestino μπορεί, επομένως, να λειτουργήσει ως σημείο αναφοράς για την εξέταση διαφορετικών δυνατοτήτων συλλογικής χρήσης και επανάχρησης του χώρου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το μοντέλο του μπορεί να μεταφερθεί αυτούσιο στην περίπτωση του Εμπρός.

Ως προς το τέταρτο ερευνητικό ερώτημα, η έρευνα έδειξε ότι η αυτοδιαχειριστική και μη θεσμικά χρηματοδοτούμενη λειτουργία του Θεάτρου Εμπρός συνδέεται με συγκεκριμένα ζητήματα βιωσιμότητας. Το Εμπρός στηρίζεται στην ελεύθερη συνεισφορά, στο κουτί ενίσχυσης, σε προσφορές σε είδος, στην προσωπική εργασία και στη συλλογική φροντίδα του χώρου. Η οικονομική αυτή λογική συνδέεται με τον αυτοδιαχειριζόμενο χαρακτήρα του και επιτρέπει τη λειτουργία του έξω από ένα συμβατικό εμπορικό μοντέλο πολιτιστικής δραστηριότητας.

Παράλληλα, η απουσία σταθερών πόρων, η εξάρτηση από την εθελοντική εργασία και η άτυπη οικονομική στήριξη δημιουργούν περιορισμούς ως προς την κάλυψη των λειτουργικών αναγκών και τη μακροπρόθεσμη εξασφάλιση πόρων. Τα ζητήματα αυτά συνδέονται και με τη σχέση του Εμπρός με το κράτος και τους θεσμούς, καθώς ο χώρος λειτουργεί χωρίς σταθερή θεσμική χρηματοδότηση και χωρίς σταθερή θεσμική κατοχύρωση. Η περίπτωση του Εμπρός αναδεικνύει, επομένως, την ένταση ανάμεσα στην επιδίωξη αυτονομίας και στις πρακτικές δυσκολίες που δημιουργεί η λειτουργία ενός αυτοδιαχειριζόμενου πολιτιστικού χώρου χωρίς σταθερούς θεσμικούς και οικονομικούς πόρους.

Ως προς το πέμπτο ερευνητικό ερώτημα, η συγκριτική εξέταση έδειξε ότι το Forte Prenestino, παρά τις σημαντικές διαφορές του από το Θέατρο Εμπρός, μπορεί να αποτελέσει σημείο αναφοράς για την εξέταση επιμέρους δυνατοτήτων εξέλιξης του Εμπρός. Οι δύο χώροι διαφέρουν ως προς την ιστορική αφετηρία, την κλίμακα, τη διάρκεια λειτουργίας, τη φυσιογνωμία του χώρου και το εύρος των δραστηριοτήτων τους. Για τον λόγο αυτό, οι πρακτικές του Forte δεν μπορούν να αντιμετωπιστούν ως ένα έτοιμο μοντέλο που μπορεί να μεταφερθεί αυτούσιο στο Εμπρός.

Ένα στοιχείο που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι το ευρύτερο φάσμα πολιτιστικών, κοινωνικών και εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων που καταγράφεται στο Forte Prenestino. Στον χώρο συνυπάρχουν διαφορετικές δραστηριότητες όπως: συναυλίες, φεστιβάλ, εργαστήρια και μαθήματα, μουσικά στούντιο, προβολές, συλλογική κουζίνα, βιβλιοθήκη και αναγνωστήριο. Το Εμπρός διαθέτει ήδη σημαντική ποικιλία πολιτιστικών δράσεων και δέχεται προτάσεις από ομάδες και δημιουργούς, οι οποίες συζητούνται μέσα από την Ανοιχτή Συνέλευση. Επομένως, η αναφορά στο Forte δεν υποδεικνύει ότι το Εμπρός χρειάζεται να αναζητήσει νέες ομάδες ή δημιουργούς, αλλά επιτρέπει να εξεταστεί κατά πόσο, μέσα από τις προτάσεις που ήδη κατατίθενται, μπορούν να διευρυνθούν περαιτέρω οι πολιτιστικές, κοινωνικές και εκπαιδευτικές δράσεις του.

Η δυνατότητα αυτή δεν αποτελεί πρόταση υιοθέτησης του τρόπου λειτουργίας του Forte ούτε σημαίνει ότι οι πρακτικές του μπορούν να εφαρμοστούν αυτούσιες στο Εμπρός. Αντίθετα, μπορούν να λειτουργήσουν ως σημεία αναφοράς, τα οποία εξετάζονται με βάση την κλίμακα, τις δυνατότητες, τις ανάγκες και τον αυτοδιαχειριζόμενο χαρακτήρα του

Εμπρός. Οποιαδήποτε πιθανή αξιοποίησή τους προϋποθέτει τη συζήτηση και τη συλλογική αποδοχή τους μέσα από την Ανοιχτή Συνέλευση.

5.3 Το θεσμικό έλλειμμα ως κεντρικό εύρημα

Ένα από τα σημαντικότερα συμπεράσματα της εργασίας είναι ότι η περίπτωση του Θεάτρου Εμπρός αναδεικνύει το ζήτημα του θεσμικού ελλείμματος στο πλαίσιο της ελληνικής πολιτιστικής πολιτικής. Στην ελληνική περίπτωση, το θεσμικό έλλειμμα συνδέεται με την εγκατάλειψη πολιτιστικών υποδομών, την ασυνέχεια πολιτικών, την περιορισμένη στήριξη ανεξάρτητων καλλιτεχνικών πρακτικών, την υποχρηματοδότηση και την αδυναμία αναγνώρισης των από τα κάτω πολιτιστικών πρωτοβουλιών. Το Θέατρο Εμπρός αναδεικνύει αυτό το κενό με ιδιαίτερα έντονο τρόπο: ένας διαθέσιμος ιστορικός πολιτιστικός χώρος παρέμεινε ανενεργός, μέχρι να επανενεργοποιηθεί από καλλιτέχνες και συλλογικότητες.

Στην περίπτωση του Εμπρός, το θεσμικό έλλειμμα δεν αφορά μόνο την απουσία σταθερής κρατικής στήριξης, αλλά και τη δυσκολία θεσμικής αναγνώρισης μιας πολιτιστικής πρωτοβουλίας που διαθέτει διάρκεια, πολιτιστική δραστηριότητα, κοινωνική συμμετοχή και δημόσια παρουσία, χωρίς να εντάσσεται στις συμβατικές μορφές πολιτιστικής οργάνωσης. Η νομική αβεβαιότητα και η απουσία σταθερής θεσμικής κατοχύρωσης αποτελούν βασικές πλευρές αυτής της σχέσης.

Το θεσμικό έλλειμμα, επομένως, δεν σημαίνει απλώς απουσία κρατικής παρέμβασης. Σημαίνει κυρίως δυσκολία αναγνώρισης και στήριξης μορφών πολιτιστικής παραγωγής που δεν ακολουθούν τα συμβατικά μοντέλα πολιτιστικής οργάνωσης. Στην περίπτωση του Θεάτρου Εμπρός, η αντίφαση αυτή γίνεται ιδιαίτερα εμφανής, καθώς ο χώρος παρουσιάζει συνεχή πολιτιστική και κοινωνική δράση, ενώ παράλληλα λειτουργεί σε συνθήκες θεσμικής και νομικής αβεβαιότητας.

5.4 Θεωρητική και πρακτική συμβολή της εργασίας

Η εργασία συμβάλλει θεωρητικά στη συζήτηση για την πολιτιστική πολιτική και διοίκηση, προτείνοντας μια διευρυμένη κατανόηση του πολιτιστικού φορέα. Η ανάλυση

έδειξε ότι η συγκρότηση ενός πολιτιστικού φορέα δεν εξαρτάται αποκλειστικά από τη νομική μορφή, τη θεσμική αναγνώριση ή την ύπαρξη τυπικών οργανωτικών δομών. Μπορεί να συγκροτείται και μέσα από τη συλλογική χρήση ενός χώρου, τη διάρκεια, την πολιτιστική παραγωγή, τη συμμετοχή και την κοινωνική αναγνώριση.

Παράλληλα, η εργασία αναδεικνύει τη σημασία του δημόσιου χώρου ως πεδίου πολιτιστικής πολιτικής. Η ανάλυση του Θεάτρου Εμπρός και η συγκριτική αναφορά στο Forte Prenestino αναδεικνύουν τη σημασία της επανάχρησης εγκαταλελειμμένων ή ανενεργών χώρων μέσα από συλλογικές πολιτιστικές και κοινωνικές πρακτικές. Οι χώροι αυτοί δεν αποτελούν μόνο υλικές υποδομές, αλλά μπορούν να αποκτούν νέο πολιτιστικό και κοινωνικό περιεχόμενο μέσα από τη χρήση, τη συμμετοχή και τη συλλογική δημιουργία.

Σε πρακτικό επίπεδο, η περίπτωση του Θεάτρου Εμπρός αναδεικνύει την ανάγκη να εξεταστούν μορφές αναγνώρισης και στήριξης των αυτοοργανωμένων πολιτιστικών πρωτοβουλιών που να λαμβάνουν υπόψη τον ιδιαίτερο χαρακτήρα τους. Η στήριξη αυτή δεν συνεπάγεται απαραίτητα την πλήρη ένταξή τους σε συμβατικά θεσμικά σχήματα, αλλά θέτει το ζήτημα της αναζήτησης τρόπων συνεργασίας και υποστήριξης που δεν θα αναιρούν την αυτονομία και τον αυτοδιαχειριστικό τους χαρακτήρα.

5.5 Περιορισμοί και προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Η παρούσα έρευνα έχει ορισμένους περιορισμούς, οι οποίοι συνδέονται κυρίως με το είδος και το εύρος του διαθέσιμου ερευνητικού υλικού. Πρώτον, η πρωτογενής έρευνα πραγματοποιήθηκε μόνο στην περίπτωση του Θεάτρου Εμπρός, μέσω ημιδομημένων συνεντεύξεων, συμμετοχικής παρατήρησης της Ανοιχτής Συνέλευσης και παρατήρησης πολιτιστικής δράσης. Αντίθετα, για το Forte Prenestino η ανάλυση βασίστηκε σε δευτερογενείς πηγές και δημόσια διαθέσιμο υλικό, καθώς δεν κατέστη δυνατή η συλλογή πρωτογενών δεδομένων. Κατά συνέπεια, οι δύο περιπτώσεις δεν εξετάζονται ως πλήρως ισότιμες μελέτες περίπτωσης. Το Θέατρο Εμπρός αποτελεί την κύρια εμπειρική περίπτωση της εργασίας, ενώ το Forte Prenestino αξιοποιείται ως συγκριτικό διεθνές παράδειγμα αναφοράς.

Ένας δεύτερος περιορισμός αφορά τον αριθμό των συνεντεύξεων που πραγματοποιήθηκαν για το Θέατρο Εμπρός. Οι τρεις συνεντεύξεις δεν επιτρέπουν ποσοτική γενίκευση των ευρημάτων ούτε μπορούν να αποτυπώσουν το σύνολο των εμπειριών και των θέσεων όλων των συμμετεχόντων στον χώρο. Ωστόσο, οι συνομιλητές επιλέχθηκαν λόγω της ενεργής και ουσιαστικής εμπλοκής τους στις δράσεις, στις συλλογικές διαδικασίες και στην καθημερινή λειτουργία του Εμπρός. Επομένως, το υλικό αξιοποιήθηκε με στόχο όχι την ποσοτική αντιπροσώπευση, αλλά την εις βάθος κατανόηση συγκεκριμένων εμπειριών, πρακτικών και αντιλήψεων που φωτίζουν τη λειτουργία του χώρου.

Τρίτος περιορισμός αφορά τον χρονικό ορίζοντα της επιτόπιας παρατήρησης. Η παρατήρηση πραγματοποιήθηκε σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές και επομένως, αποτυπώνει μια ορισμένη φάση της λειτουργίας του Θεάτρου Εμπρός και όχι το σύνολο της ιστορικής του διαδρομής. Παράλληλα, η δυναμική των αυτοοργανωμένων εγχειρημάτων είναι μεταβαλλόμενη, καθώς επηρεάζεται από τις εσωτερικές διαδικασίες, τις κοινωνικές συνθήκες, τις σχέσεις με τους θεσμούς και τις εκάστοτε πολιτικές ή οικονομικές πιέσεις.

Μελλοντική έρευνα θα μπορούσε να εμβαθύνει στην περίπτωση του Θεάτρου Εμπρός μέσα από μεγαλύτερο αριθμό συνεντεύξεων, μακροχρόνια επιτόπια παρατήρηση και παρακολούθηση περισσότερων συνελεύσεων και πολιτιστικών δράσεων.

Επίσης, θα ήταν ιδιαίτερα χρήσιμη η πραγματοποίηση πρωτογενούς έρευνας στο Forte Prenestino, ώστε να καταγραφούν οι εσωτερικές αντιλήψεις των συμμετεχόντων, οι σημερινές πρακτικές αυτοδιαχείρισης και οι τρόποι με τους οποίους ο χώρος αντιλαμβάνεται τη σχέση του με τους θεσμούς, την πόλη και την πολιτιστική παραγωγή. Μια τέτοια έρευνα θα επέτρεπε και μια πληρέστερη συγκριτική εξέταση με το Θέατρο Εμπρός, καθώς οι δύο χώροι θα μπορούσαν να μελετηθούν μέσα από περισσότερο αντίστοιχο πρωτογενές υλικό. Παράλληλα, μια ευρύτερη συγκριτική έρευνα με περισσότερες ευρωπαϊκές περιπτώσεις αυτοοργανωμένων πολιτιστικών χώρων θα μπορούσε να αναδείξει κοινά μοτίβα, διαφοροποιήσεις και εναλλακτικά μοντέλα πολιτιστικής οργάνωσης σε διαφορετικά θεσμικά και αστικά περιβάλλοντα.

Μια ακόμη κατεύθυνση μελλοντικής έρευνας θα μπορούσε να αφορά ειδικότερα τη δυνατότητα προσαρμογής επιμέρους πρακτικών ανάμεσα σε αυτοοργανωμένους πολιτιστικούς χώρους με διαφορετική κλίμακα, διάρκεια και τρόπο λειτουργίας. Στην περίπτωση του Θεάτρου Εμπρός, θα μπορούσε να εξεταστεί κατά πόσο πρακτικές που εντοπίζονται σε ένα μεγαλύτερο και μακροβιότερο εγχείρημα, όπως το Forte Prenestino, μπορούν να αποτελέσουν σημεία αναφοράς για την περαιτέρω διεύρυνση πολιτιστικών, κοινωνικών και εκπαιδευτικών δράσεων. Μια τέτοια διερεύνηση θα έπρεπε να λαμβάνει υπόψη τις ιδιαίτερες συνθήκες κάθε χώρου και στην περίπτωση του Εμπρός τον ρόλο της Ανοιχτής Συνέλευσης στη συζήτηση και τη συλλογική αποδοχή οποιασδήποτε πιθανής αλλαγής.

Τέλος, μελλοντικές έρευνες θα μπορούσαν να εστιάσουν στις εμπειρίες και στις αντιλήψεις του κοινού και των τοπικών κοινωνιών που συμμετέχουν σε αυτοοργανωμένους πολιτιστικούς χώρους, προκειμένου να διερευνηθεί ο κοινωνικός και πολιτιστικός αντίκτυπος αυτών των πρωτοβουλιών στις κοινότητες όπου αναπτύσσονται.

Η περαιτέρω μελέτη τέτοιων εγχειρημάτων θα μπορούσε να συμβάλει ουσιαστικά στην κατανόηση του ρόλου των αυτοοργανωμένων πολιτιστικών πρωτοβουλιών και στον εμπλουτισμό του διαλόγου για πιο συμμετοχικές και συμπεριληπτικές μορφές πολιτιστικής πολιτικής και πολιτιστικής διαχείρισης.

Βιβλιογραφία

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Argyropoulou, G. (2013). Embros: Twelve thoughts on the rise and fall of performance practice on the periphery of Europe. *Performance Research*, 17(6), pp.56–62. doi: <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.775763>

Argyropoulou, G. (2015). *From Embros to Green Park On continuous failures. On continuous struggles*. [online] Διαθέσιμο στο: <https://transversal.at/blog/From-Embros-to-Green-Park> [Προσπελάστηκε 9 Φεβ. 2026].

ASIA-EUROPE FOUNDATION (ASEF) (2020). *Independent Cultural Centres Leadership Training Handbook*. [online] Trans Europe Halles. Διαθέσιμο στο: https://asef.org/wp-content/uploads/2020/10/799-Managing_Independent_Cultural_Centers.pdf.

Bell, D. and Oakley, K. (2015). 2. The Culture of Cultural Policy. In: *Cultural Policy*. [online] London: Routledge. Διαθέσιμο στο: https://kulturiskvleebi.weebly.com/uploads/1/8/3/7/18376403/key_ideas_in_media_cultural_studies_david_bell_and_kate_oakley_-_cultural_policy-routledge_2014.pdf

Draganova, Z. (2025). Cultural initiatives in urban transformation: an urban anthropological perspective on independent projects in Vienna. *Contesti. Città, territori, progetti*, (2). doi: <https://doi.org/10.36253/contest-15643>

Dye, T.R. (2005). *Understanding public policy*. Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall.

Fotiadi, E. (2017). *Art, crisis and their multiple audiences. From Embros Theatre to IDAMM*. [online] Being Public. How Art creates the Public. Διαθέσιμο στο: https://www.academia.edu/33422237/Art_crisis_and_their_multiple_audiences_From_Embros_Theatre_to_IDAMM_2017 [Προσπελάστηκε 9 Φεβ. 2026].

- Gkitsa, D. (2024). Grassroots creativity in arts and culture: a comparative analysis of case studies from the Balkans. *Creative Industries Journal*, 17(2), pp.234–253. <https://doi.org/10.1080/17510694.2024.2363693>
- Guido Ochoa, A. (2025). Occupied Monument: Forte Prenestino and the Creative Rewriting of Ruins. *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, 10(1), pp.16–30. doi: <https://doi.org/10.5195/contemp/2025.344>
- Mulcahy, K. (2006). Cultural Policy: Definitions and Theoretical Approaches. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 35(4), pp.319–330. doi: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3200/JAML.35.4.319-330>
- Papaioannou, K. (2018). A Theoretical Approach to the Terms of Cultural Policy and Cultural Diplomacy as Pillars of ‘Soft Power’. *IJASOS- International E-journal of Advances in Social Sciences*, 4(11), pp.503–506. doi: <https://doi.org/10.18769/ijasos.455679>
- Poulios, I. (2025). Rethinking Community Participation in Destination Planning Towards Achieving Sustainable Development: The Role of Civil Society—The Maniatakeion Foundation at the Town of Koroni, Greece, in Connection with the Mediterranean Diet. *Tourism and Hospitality*, 6(5), p.263. doi: <https://doi.org/10.3390/tourhosp6050263>
- Qi, J., Mazumdar, S. and Vasconcelos, A.C. (2024). Understanding the Relationship between Urban Public Space and Social Cohesion: a Systematic Review. *International Journal of Community Well-Being*, 7(7). doi:<https://doi.org/10.1007/s42413-024-00204-5>.
- Raduski, D. (2016). Basic Management Functions in Culture and Arts Organisations. *Management - Journal for theory and practice of management*, 21(81), pp.59–66. <https://doi.org/10.7595/management.fon.2016.0024>
- Ricci, L., Mariano, C. and Perrone, F. (2024). Cultural Heritage Recognition through Protection of Historical Value and Urban Regeneration: CSOA Forte Prenestino. *Land*, [online] 13(4), pp.453–453. doi: <https://doi.org/10.3390/land13040453>
- UNESCO (2001). *Records of the General Conference, 31st session*. [online] Paris: UNESCO. Διαθέσιμο στο: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000124687.page=67>
- Williams, R. (1983). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

Δήμος Αθηναίων (2022). *Θέατρο ΕΜΠΡΟΣ – Η Δημιουργία, ο Πολιτισμός, η Ελευθερία δεν εκμυσθώνονται.* [online] Δήμος Αθηναίων. Διαθέσιμο στο: <https://www.cityofathens.gr/anakoinosi/theatro-ebros-i-dimiourgia-o-politi/> [Προσπελάστηκε 1 Μαΐου 2026].

Δήμος Αθηναίων (2025). *Όταν το θράσος συναντά την υποκρισία.* [online] Δήμος Αθηναίων. Διαθέσιμο στο: <https://www.cityofathens.gr/deltio-typoy/otan-to-thrasos-synanta-tin-ypokrisia/> [Προσπελάστηκε 1 Μαΐου 2026].

Ελεύθερο Εμπρός Αυτοδιαχειριζόμενο Θέατρο (2025). *ΤΡ. 10/6- Η φυλή Huni Kuin από τον Αμαζόνιο επισκέπτεται το Εμπρός στην Αθήνα!* Διαθέσιμο στο: https://www.facebook.com/embrosgr/photos/%CF%84%CF%81-106-%CE%B7-%CF%86%CF%85%CE%BB%CE%AE-huni-kuin-%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CE%B6%CF%8C%CE%BD%CE%B9%CE%BF-%CE%B5%CF%80%CE%B9%CF%83%CE%BA%CE%AD%CF%80%CF%84%CE%B5%CF%84%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF-%CE%B5%CE%BC%CF%80%CF%81%CF%8C%CF%82-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B1%CE%B8%CE%AE%CE%BD%CE%B1%CE%B5%CE%BB%CE%AC%CF%84%CE%B5-/1145765800922734/?_rdr [Προσπελάστηκε 2 Μαΐου 2026].

ΕΜΠΡΟΣ (2015). *The case of Embros theatre.* [online] Διαθέσιμο στο: <https://sqekbcn.squat.net/wp-content/uploads/sqekbcn/2015/02/poster-embros.compressed.pdf>

ΕΜΠΡΟΣ (2025). *Ανακοινώσεις Archives.* [online] ΕΜΠΡΟΣ. Διαθέσιμο στο: <https://www.embros.gr/category/anakoinoseis/> [Προσπελάστηκε 2 Μαΐου 2026].

ΕΜΠΡΟΣ (2026). *Αρχική - ΕΜΠΡΟΣ.* [online] ΕΜΠΡΟΣ. Διαθέσιμο στο: <https://www.embros.gr/> [Προσπελάστηκε 26 Μαΐου 2026].

Καρακατσούλη, Α. (2023). Εισαγωγή. Κουλτούρα, πολιτισμός και η διαχείρισή τους στην Ελλάδα. In: *Πολιτισμός και πολιτιστική πολιτική*. Αθήνα: Τράπεζα Πειραιώς και Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Κατάληψη Μαύρη Γάτα (2002) *Μια συζήτηση για τα αυτοδιαχειριζόμενα κοινωνικά κέντρα στην Ιταλία*. Θεσσαλονίκη: Αυτοδιαχειριζόμενο Αντιεξουσιαστικό Στέκι Μαύρη Γάτα.

Μάργαρη, Ζ. (2021). *Πολιτιστική διοίκηση και οργανισμοί άσκησης πολιτιστικού έργου*. [online] Εθνική Σχολή Δημόσιας Διοίκησης και Αυτοδιοίκησης (Ε.Σ.Δ.Δ.Α). Διαθέσιμο στο:

https://eclass.ekdd.gr/esdda/modules/document/file.php/KZ_AEID_PD108/MARGARI_E_KPAIDEYTIKO%20YLIKO%202021.pdf

Νικολαΐδης, Η. (2023). *Οι Πολιτιστικοί Και Δημιουργικοί Τομείς Στην Ελλάδα - Dianeosis*. [online] Dianeosis. Διαθέσιμο στο:

https://www.dianeosis.org/2023/10/oi_politistikoi_kai_dimiourgikoi_tomeis_stin_ellada/.

Τσίτουρα, Ο. (2025). *Η Συμβολή του Ερασιτεχνικού Θεάτρου στην Τοπική Πολιτιστική Ανάπτυξη: Η Περίπτωση του Θεατρικού Εργαστηρίου Σπερχειάδας-Μακρακώμης (Θ.Ε.Σ.Μα)*. [online] Apothesis.eap.gr. Διαθέσιμο στο:

<https://apothesis.eap.gr/archive/item/233159> [Προσπελάστηκε 1 Μαρτ.2026].

Φιλίππαιου, Ε. (2025). *Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα στην Ελλάδα: Ιστορική Εξέλιξη και Προκλήσεις για το Μέλλον*. [online] Apothesis.eap.gr. Διαθέσιμο στο: <https://apothesis.eap.gr/archive/item/231487?lang=el> [Προσπελάστηκε 1 Μαρτ.].

ΠΗΓΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΔΥΚΤΙΟ

Εικόνες 8 και 12 Curoppola, C. (2016, July 31). *The biggest social centre in Europe*. Abitare. Ανακτήθηκε στις 26 Μαΐου 2026 από: <https://www.abitare.it/en/gallery/news-en/the-biggest-social-centre-in-europe-gallery>

Εικόνες 9, 10, 11: Kuruvilla, G. (2016, July 31). *The biggest social centre in Europe*. Abitare. Ανακτήθηκε στις 26 Μαΐου 2026 από: <https://www.abitare.it/en/news-en/2016/07/31/the-biggest-social-centre-in-europe/>

Εικόνες 13 και 14: Abitare. (χ.χ.). *The biggest social centre in Europe – gallery*. Ανακτήθηκε στις 25 Μαΐου 2026 από <https://www.abitare.it/en/gallery/news-en/the-biggest-social-centre-in-europe-gallery/?pag=3>

Παράρτημα Α: Οδηγός Ημιδομημένης Συνέντευξης

Θεματική Ενότητα Α: Ταυτότητα και πολιτιστικός ρόλος

1. Πώς θα περιγράφατε το Θέατρο Εμπρός σε κάποιον που δεν το γνωρίζει;
2. Πώς ξεκινήσατε να συμμετέχετε;
3. Τι σας τράβηξε αρχικά σε αυτό τον χώρο;
4. Πώς αντιλαμβάνεστε τον ρόλο του Εμπρός στο σύγχρονο πολιτιστικό πεδίο;
5. Ποια στοιχεία θεωρείτε ότι το χαρακτηρίζουν περισσότερο ως πολιτιστικό χώρο;
6. Ποια είναι τα βασικά χαρακτηριστικά που το διαφοροποιούν από τους θεσμικούς πολιτιστικούς οργανισμούς;

Θεματική Ενότητα Β: Σχέση με την πολιτιστική πολιτική και τους θεσμούς

7. Πώς αντιλαμβάνεστε τη θέση του Εμπρός σε σχέση με την επίσημη πολιτιστική πολιτική;
8. Με ποιους τρόπους σχετίζεστε ή αλληλεπιδράτε με θεσμικούς φορείς;

Θεματική Ενότητα Γ: Οργάνωση και λειτουργία

9. Πώς οργανώνεται η λειτουργία του χώρου;
10. Υπάρχει ιεραρχία, οργάνωση ή στρατηγικό πλάνο;
11. Πώς προκύπτουν και υλοποιούνται οι δράσεις;
12. Ποιες είναι οι μεγαλύτερες προκλήσεις στο να διατηρείται ένας αυτοδιαχειριζόμενος χώρος χωρίς ιεραρχία;

Θεματική Ενότητα Δ: Βιωσιμότητα και κοινωνική διάσταση

13. Πώς στηρίζεται πρακτικά από οικονομική άποψη η λειτουργία του χώρου; Μια πιθανή χρηματοδότηση από τη θεσμική πολιτεία θα επηρέαζε τα χαρακτηριστικά του χώρου;
14. Ποια είναι η σχέση σας με την κοινωνία των πολιτών;
15. Πώς βλέπετε το μέλλον του Θεάτρου Εμπρός;

Θεματική Ενότητα Ε: Συνεργασίες και δικτύωση

16. Υπάρχουν συνεργασίες με άλλες αυτοδιαχειριζόμενες ομάδες στο εσωτερικό ή στο εξωτερικό;
17. Οι συνεντεύξεις παραχωρήθηκαν δια ζώσης, τηλεφωνικά και γραπτά

Παράρτημα Β: Πρωτόκολλο Συμμετοχικής Παρατήρησης

Η συμμετοχική παρατήρηση πραγματοποιήθηκε κατά την παρακολούθηση της Ανοιχτής Συνέλευσης του Θεάτρου Εμπρός στις 23 Μαρτίου 2026 και της θεατρικής παράστασης «Ο Φάρος» στις 29 Απριλίου 2026.

Η παρατήρηση βασίστηκε στους εξής άξονες:

1. Δομή και λειτουργία της Συνέλευσης.
2. Τρόπος λήψης αποφάσεων.
3. Συμμετοχή των παρευρισκομένων.
4. Κατανομή αρμοδιοτήτων και ανάληψη ευθυνών.
5. Οργάνωση και προγραμματισμός πολιτιστικών δράσεων.
6. Διαχείριση πρακτικών και οικονομικών ζητημάτων.
7. Σχέσεις συνεργασίας μεταξύ των συμμετεχόντων.
8. Σχέση καλλιτεχνών, κοινού και χώρου.
9. Τρόποι αποτίμησης των πολιτιστικών δράσεων.

Οι παρατηρήσεις καταγράφηκαν σε σημειώσεις πεδίου και αξιοποιήθηκαν συμπληρωματικά με τις συνεντεύξεις.

Παράρτημα Γ: Συνεντεύξεις από το θέατρο ΕΜΠΡΟΣ

Στις 23-3-2026 παρακολούθησα την Ανοιχτή Συνέλευση. Η συνέλευση απευθύνεται στο ευρύ κοινό χωρίς κοινωνικές διακρίσεις. Μπορεί ο καθένας να παρακολουθήσει και να εκφράσει τις απόψεις του. Εκεί συνάντησα τον Γιώργο που είναι φοιτητής και μουσικός όπως μου δήλωσε. Τον Πάνο που είναι επίσης φοιτητής και ασχολείται ερασιτεχνικά με το

θέατρο. Την Ουρανία που είναι εικαστικός. Με μεγάλη προθυμία και οι τρεις μου είπαν ότι δεν θα είχαν αντίρρηση στο να απαντήσουν στις ερωτήσεις μου, αρκεί να έπαιρνα έγκριση από όλους όσους παρευρίσκονταν εκείνη την ημέρα στη Συνέλευση, καθώς αποτελεί κανόνα του Θεάτρου: να δίνεται η έγκριση μόνο με τη σύμφωνη γνώμη όλων των παρευρισκομένων. Αφού συστήθηκα και τους εξήγησα το λόγο για τον οποίο βρισκόμουν στη Συνέλευση ομόφωνα μου δόθηκε η έγκριση.

Παρακολουθώντας τη Συνέλευση τους αντιλήφθηκα ότι παρόλο που δεν υπάρχει ιεραρχία, οργανόγραμμα, πρακτικά κ.λ.π, όπως συμβαίνει σε θεσμικές συνελεύσεις οι συζητήσεις τους αφορούσαν πρακτικά και ουσιαστικά θέματα, όπως το ποιος θα αναλάβει τις προμήθειες για το μπαρ το οποίο υπάρχει στο χώρο, ποιες δράσεις θα υλοποιηθούν στο χώρο, παραστάσεις μουσικές, θεατρικές κ.τ.λ, οικονομικός απολογισμός αλλά και θέματα που εμβαθύνουν πιο πολύ, όπως ποιο μπορεί να είναι το μέλλον του Θεάτρου. Η Ουρανία προσφέρθηκε δια ζώσης να απαντήσει σε κάποιες από τις ερωτήσεις που της έθεσα, ο Γιώργος προθυμοποιήθηκε να μου στείλει γραπτώς τις απαντήσεις του και με τον Πάνο είχαμε τηλεφωνική αλλά και δια χώρας επικοινωνία κατά την παρακολούθηση της παράστασης Ο Φάρος. Οι ερωτήσεις που τέθηκαν είναι οι εξής:

1. Πώς θα περιγράφατε το Θέατρο Εμπρός σε κάποιον που δεν το γνωρίζει

(Προσωπική άποψη Γιώργου): Το Εμπρός είναι ένα ελεύθερο αυτοδιαχειριζόμενο δημόσιο θέατρο, ένας κατειλημμένος χώρος, που παλιά ήταν θέατρο και συνεχίζει μέχρι σήμερα να είναι, με τη μορφή κατάληψης. Σ αυτόν λαμβάνουν χώρα διάφορες μουσικές, χορευτικές και θεατρικές παραστάσεις, ομιλίες, φεστιβάλ, γίνονται μαθήματα χορού και στις δράσεις τους περιλαμβάνονται επίσης προβολή ντοκιμαντέρ και ταινίες. Είναι ένας ανοιχτός χώρος προς όλους, που αποστασιοποιείται από κρατικούς μηχανισμούς και επιλέγει να κρατάει έναν δημιουργικό, ελεύθερο και πρωτότυπο χαρακτήρα.

(Προσωπική άποψη Πάνου και Ουρανίας): Το Θέατρο Εμπρός είναι ένας χώρος ο οποίος είναι ελεύθερος, αυτοδιαχειριζόμενος, δηλ. ένας χώρος που λειτουργεί χωρίς ιεραρχία και οι αποφάσεις παίρνονται ομόφωνα μέσα από τις Συνελεύσεις. Οι καλλιτέχνες που συμμετέχουν θέλουν να εκφράσουν την καλλιτεχνική τους πλευρά και δεν επικρατεί το μοντέλο μιας ορισμένης πολιτικής ή θεσμικής στάσης.

2. Πώς ξεκινήσατε να συμμετέχετε

(Προσωπική άποψη Γιώργου): Ο Γιώργος είναι φοιτητής και μουσικός. Η πρώτη του επαφή με το Θέατρο έγινε μέσω κάποιου μουσικού live που παρακολούθησε. Αρχικά δεν γνώριζε τι ήταν και τι αντιπροσώπευε το Θέατρο. Τον προέτρεψε να το επισκεφτεί ένας φίλος του, επίσης μουσικός, ο οποίος είχε ήδη δημιουργήσει μια τριβή με το χώρο. Ξεκίνησε να συμμετέχει στις μουσικές δράσεις του θεάτρου όταν έμαθε περισσότερα για αυτό.

(Προσωπική άποψη Πάνου): Ο Πάνος επίσης έψαχνε με τη θεατρική του ομάδα πριν τρία χρόνια να βρουν ένα χώρο για τις θεατρικές τους παραστάσεις. Ως ερασιτεχνική ομάδα δεν είχαν οικονομική υποστήριξη. Επομένως έψαχναν για έναν χώρο που δεν θα χρειάζονταν να πληρώσουν αλλά και να μπορούν να εκφραστούν ελεύθερα. Μέσω ενός φίλου ενημερώθηκαν για τη λειτουργία του Εμπρός και ήρθαν σε επαφή μαζί τους και από τότε ανεβάζουν παραστάσεις και εκεί.

3. Τι σας τράβηξε αρχικά σε αυτό το χώρο;

(Προσωπική άποψη Γιώργου): Νομίζω πως αυτό που με τράβηξε αρχικά στο χώρο είναι το συναίσθημα της ελευθερίας και της αλληλεγγύης που εμπνέει, καθώς και ότι ήταν για μένα μια αρκετά ιδιαίτερη και πρωτότυπη αλληλεπίδραση.

(Προσωπική άποψη Πάνου): Ο Πάνος επίσης αισθάνθηκε την ίδια ελευθερία. Τον κέρδισε το φιλικό προφίλ των ανθρώπων που τον υποδέχτηκαν. Του άρεσε ότι όλα γίνονται μέσα από διάλογο. Ότι όλοι συνεισφέρουν στο χώρο για το χώρο, κυρίως με προσωπική δουλειά. Οι άνθρωποι είναι ανοιχτόμυαλοι, δέχονται οποιονδήποτε χωρίς περιορισμούς και φυλετικές ρατσιστικές διακρίσεις. Αυτό δεν σημαίνει ότι δεν υπάρχουν όρια π.χ κάποιος που έχει βίαιη συμπεριφορά απομακρύνεται επί τόπου.

(Προσωπική άποψη Ουρανίας): Το γεγονός ότι μου ταιριάζει το αίσθημα της αυτοδιαχείρισης και τις ελευθερίας που προάγει ο χώρος χωρίς ιεραρχία και η οργάνωση του έρχεται μέσα από τη συλλογική διαχείριση.

4. Πώς αντιλαμβάνεστε το ρόλο του Εμπρός στο σύγχρονο πολιτιστικό πεδίο

(Προσωπική άποψη Γιώργου): Το Εμπρός θεωρώ έχει έναν πολύ βασικό και καθοριστικό ρόλο στο σύγχρονο πολιτιστικό τοπίο, καθώς προάγει την καλλιτεχνική δημιουργία στη βάση της, χωρίς ακριβές παραγωγές, δίνοντας σε κάθε λογής καλλιτέχνη τη δυνατότητα να βγάλει κάτι δικό του. Σε μια εποχή που η τέχνη χρειάζεται υψηλό μπάντζετ από τους καλλιτέχνες και κοστίζει ακριβά στους θεατές, το Εμπρός υπενθυμίζει ότι στην τέχνη

πρέπει να έχουν όλοι δωρεάν πρόσβαση. Αυτός είναι ένας αρκετά πρακτικός λόγος που διαφοροποιεί το ρόλο του Εμπρός από άλλους πολιτιστικούς χώρους.

5. Ποια στοιχεία θεωρείται ότι το χαρακτηρίζουν περισσότερο ως πολιτιστικό χώρο

(Προσωπική άποψη Γιώργου): Το γεγονός ότι είναι ανοιχτός και προσβάσιμος προς όλους τους καλλιτέχνες και θεατές και ότι η βασική του λειτουργία είναι η δημιουργία και προβολή της τέχνης. Επίσης ότι η λειτουργία του έγκειται στη συνεργασία.

(Προσωπική άποψη Πάνου): Είναι ένας χώρος ελεύθερος και προσβάσιμος σε όλους.

6. Ποια είναι τα βασικά χαρακτηριστικά που το διαφοροποιούν από τους θεσμικούς πολιτιστικούς οργανισμούς.

(Προσωπική άποψη Γιώργου): Όλα γίνονται δωρεάν, ώστε να μπορούν να συμμετέχουν όλοι, σε αντίθεση με άλλους θεσμικούς χώρους. Επιπλέον έχει πολύ διαφορετικό τρόπο οργάνωσης και λειτουργίας που βασίζεται στο διάλογο και στη συλλογική εκλογή αποφάσεων.

7. Πώς αντιλαμβάνεστε τη θέση του Εμπρός σε σχέση με την επίσημη πολιτιστική πολιτική

(Προσωπική άποψη Πάνου): Το Εμπρός είναι ένας χώρος αυτοσυντηρούμενος, αυτοδιαχειριζόμενος και δημόσιος. Σε συναντήσεις μελών του Εμπρός με το Δήμο Αθηναίων έχουν γίνει κάποιες συζητήσεις να βοηθήσει ο Δήμος παραχωρώντας για παράδειγμα την αιγίδα του και το Θέατρο να λειτουργεί κανονικά από μέσα, αλλά μέχρι και σήμερα δεν έχει βρεθεί τρόπος συνύπαρξης.

8. Με ποιους τρόπους σχετίζεστε ή αλληλεπιδράτε με θεσμικούς φορείς

(Προσωπική άποψη Γιώργου): Το Εμπρός επιλέγει και προσπαθεί να μη διατηρεί καμία απολύτως σχέση με θεσμικούς φορείς .

Προσωπική παρατήρηση: Παρόλο που όπως αναφέρθηκε στην ερώτηση 7, έγιναν κάποιες συναντήσεις, φαίνεται ότι η Δημοτική Αρχή του Δήμου Αθηναίων δεν είναι πρόθυμη να συνεργαστεί με την τωρινή κατάσταση του Εμπρός.

9. Πως οργανώνεται η λειτουργία του χώρου

(Προσωπική άποψη Γιώργου και Πάνου): Η λειτουργία του χώρου οργανώνεται μέσα από την Ανοιχτή Συνέλευση, η οποία λαμβάνει χώρα κάθε Δευτέρα. Έχει μια συγκεκριμένη δομή και σε αυτή συζητούνται όλα τα θέματα του θεάτρου, κανονίζονται οι πρόβες, οι παραστάσεις και όποια event υπάρχουν.

10. Υπάρχει ιεραρχία, οργάνωση, στρατηγικό πλάνο.

(Προσωπική άποψη Γιώργου και Πάνου και εκφράζεται και στο Φυλλάδιο το οποίο βρίσκεται και στα Παραρτήματα): Όχι όπως κανείς την αντιλαμβάνεται μέσω της θεσμικής πολιτιστικής πολιτικής. Η λειτουργία του Εμπρός είναι οριζόντια και δεν συνάδει με την ιδεολογία της κατάληψης. Επομένως κάθε μορφή ιεραρχίας έρχεται σε αντίθεση με την ιδεολογία της και με τη συμμετοχική συνείδηση των ανθρώπων που υπάρχουν στο χώρο.

11. Πώς προκύπτουν και υλοποιούνται οι δράσεις.

(Προσωπική άποψη Πάνου): Οι δράσεις προτείνονται από τα ίδια τα άτομα, που συμμετέχουν στις Συνελεύσεις. Ο καθένας μπορεί να έρθει και να πει την ιδέα του και το τι θέλει να κάνει. Η δράση συζητιέται επί τόπου και εφόσον συμφωνήσουν όλοι, μπορεί να ξεκινήσει να ετοιμάζεται για να παρουσιαστεί σε συγκεκριμένη μέρα και ώρα η οποία οριστικοποιείται και δημοσιεύεται στην επίσημη ιστοσελίδα του Θεάτρου. Το Εμπρός δεν δέχεται άτομα που με τη δράση τους ή την ιδεολογία τους καταπατούν τις ελευθερίες των συνανθρώπων τους. Δεν έχουν χώρο για φασιστικές, ρατσιστικές, ομοφοβικές και οποιεσδήποτε παραβατικές συμπεριφορές.

12. Ποιες είναι οι μεγαλύτερες προκλήσεις στο να διατηρείται ένας αυτοδιαχειριζόμενος χώρος χωρίς ιεραρχία

(Προσωπική άποψη Γιώργου): Σε έναν χώρο όπου όλοι θεωρούνται ισότιμοι και έχουν τη δυνατότητα να εκφράσουν ελεύθερα τη γνώμη τους, είναι λογικό να υπάρχουν πολλές και διαφορετικές απόψεις. Αυτό από τη μια μεριά αποτελεί θετικό στοιχείο, αφού μέσα από τη συζήτηση και την ανταλλαγή ιδεών και απόψεων δημιουργείται ένας ζωντανός και δημιουργικός διάλογος. Από την άλλη, όταν ένας χώρος χρειάζεται να οργανωθεί και να λειτουργήσει πρακτικά, ώστε να πραγματοποιούνται όλες οι δράσεις και οι υποχρεώσεις

του, δεν είναι πάντα εύκολο να αφιερώνεται αρκετός χρόνος για εκτενείς συζητήσεις πάνω σε κάθε θέμα. Οι διαφωνίες και οι διαφορετικές αντιλήψεις πολλές φορές δυσκολεύουν τον συντονισμό και την ομαλή λειτουργία της ομάδας. Πιστεύω ότι αυτό δεν γίνεται μόνο στο δικό μας περιβάλλον αλλά γενικότερα το βλέπουμε στην καθημερινότητά μας.

13. Οργάνωση, λειτουργία και εξέλιξη της Συνέλευσης

(Προσωπική παρατήρηση) Για το συγκεκριμένο ζήτημα προτίμησα να παρακολουθήσω η ίδια τη διαδικασία από κοντά, ώστε να αποκτήσω προσωπική εικόνα για να κατανοήσω καλύτερα τον τρόπο της οργάνωσης, της λειτουργίας και της εξέλιξης της Συνέλευσης. Στην αρχή τα άτομα που συμμετέχουν συγκεντρώνονται σε έναν μικρό χώρο που λειτουργεί ως μπαρ. Εκεί, συζητούν μεταξύ τους διάφορα θέματα, είτε σχετικά με τον χώρο είτε πιο γενικά. Υπάρχει ένα αρκετά φιλικό και χαλαρό κλίμα.

Η Συνέλευση ξεκίνησε καθυστερημένα, περίπου στις 21:00 καθώς στον επίσημο χώρο πραγματοποιούνταν μαθήματα γιόγκα και περιμέναμε να ολοκληρωθούν. Αφού συγκεντρώθηκαν όλοι, ξεκίνησε η συζήτηση πάνω στα θέματα που υπήρχαν ήδη στη λίστα. Παρ' όλα αυτά, δόθηκε η δυνατότητα να προστεθούν και νέα ζητήματα από τα άτομα που βρίσκονταν εκεί και ήθελαν να συζητηθούν. Τα θέματα αφορούσαν κυρίως τη λειτουργία και την οργάνωση του χώρου, όπως το πότε θα πραγματοποιηθούν επόμενες δράσεις, ποιοι θα αναλάβουν τη λειτουργία του μπαρ στις ημέρες των δράσεων, ποιοι θα συμμετέχουν στον καθαρισμό του χώρου, αλλά και ζητήματα σχετικά με τα οικονομικά. Κατά τη διάρκεια της διαδικασίας, κάθε άτομο εξέφραζε ελεύθερα τη γνώμη και τις ιδέες του. Όταν υπήρχε συμφωνία μεταξύ των συμμετεχόντων, τότε αποφαιζόταν και η υλοποίηση των δράσεων ή των εργασιών. Γίνεται λοιπόν αντιληπτό πως κάθε συμμετέχοντας αναλαμβάνει ενεργό ρόλο και συγκεκριμένες υποχρεώσεις, ώστε να υπάρχει συντονισμός και να μπορεί ο χώρος να λειτουργεί ομαλά μέσα από τη συνεργασία και την αυτοοργάνωση.

14. Πώς στηρίζεται πρακτικά από οικονομική άποψη η λειτουργία του χώρου. Μια πιθανή χρηματοδότηση από τη θεσμική πολιτεία θα επηρέαζε τα χαρακτηριστικά του χώρου

(Προσωπική άποψη Πάνου): Δεν υπάρχουν επιχορηγήσεις για τους λόγους που αναφέρθηκαν πριν από κανένα θεσμικό φορέα. Το θέατρο στηρίζεται οικονομικά από

τους ίδιους και από συνεισφορές σε χρήμα και είδος από τις δράσεις. Παράδειγμα, γίνεται μια θεατρική παράσταση και παραγγέλνουν από το μπαρ κάτι να πιούνε. Αφήνουν αντίτιμο το οποίο δεν είναι κοστολογημένο και ο καθένας αφήνει όσα χρήματα θέλει. Μέσα από τα χρήματα που μαζεύονται διεκπεραιώνουν τις εκκρεμότητες τους. Ο χώρος και η λογική ύπαρξης του θεάτρου είναι αντί εμπορευματικός.

15. Ποια η σχέση σας με την κοινωνία των πολιτών.

(Προσωπική άποψη Ουρανίας η οποία επιβεβαιώνεται και από την ιστοσελίδα): Με την τοπική κοινωνία που βρίσκεται τριγύρω από το θέατρο υπάρχουν άσπογες σχέσεις. Έχουμε αρκετά μεγάλη αποδοχή και πολλές φορές μας βοηθούν, είτε δίνοντας μας πράγματα είτε παρακολουθώντας κάποιες από τις δράσεις, είτε παρακολουθούν τις συνελεύσεις μας, είτε στηρίζοντας μας ενάντια στις αποφάσεις της τοπικής αυτοδιοίκησης. Πιο άμεση ενεργό δράση δεν έχουν.

16. Πώς βλέπετε το μέλλον του Θεάτρου

(Προσωπική άποψη Πάνου): Το Θέατρο Εμπρός λειτουργεί ως αυτοοργανωμένος πολιτιστικός χώρος από το 2011, όπου καλλιτέχνες προχώρησαν στην κατάληψη του εγκαταλειμμένου τότε κτιρίου, επιδιώκοντας να δημιουργήσουν έναν ανοιχτό προς όλους χώρο πολιτιστικής έκφρασης για το κοινό, χωρίς περιορισμούς.

Η στάση του κράτους απέναντι σε αυτό το εγχείρημα είναι ένας από τους βασικούς παράγοντες που θα παίζει ρόλο για το μέλλον του. Έχουμε δει κατά καιρούς να δημιουργείτε μεταξύ κράτους και Θεάτρου νομική αντιπαράθεση καθώς το Θέατρο δεν λειτουργεί εντός των νομικών, διοικητικών και θεσμικών πλαισίων της θεσμοθετημένης πολιτιστικής πολιτικής. Η στάση του κράτους απέναντι σε αυτοοργανωμένους πολιτιστικούς χώρους, μπορεί να ερμηνευτεί μέσα από το πρίσμα της θεσμικής λειτουργίας και της ανάγκης ρύθμισης του δημόσιου χώρου. Οι χώροι αυτοί συχνά λειτουργούν εκτός των τυπικών διοικητικών και νομικών πλαισίων, γεγονός που δημιουργεί εντάσεις με τους κρατικούς μηχανισμούς, οι οποίοι επιδιώκουν τον έλεγχο, τη νομιμότητα και την κανονικοποίηση της πολιτιστικής δραστηριότητας.

17. Υπάρχουν συνεργασίες με άλλες αυτοδιαχειριζόμενες ομάδες στο εσωτερικό ή εξωτερικό

(Προσωπική άποψη Πάνου): Δεν θα έλεγα ότι αναπτύσσονται άμεσα συνεργασίες με άλλες ομάδες αυτοδιαχειριζόμενων χώρων και αυτό είναι ένα επίσης στοιχείο που

διαφοροποιεί τη λειτουργία μας από άλλα δομημένα δίκτυα συνεργασίας που υπάρχουν σε άλλους φορείς. Ωστόσο σε ένα ποσοστό 50-50 ομάδες του εσωτερικού και εξωτερικού ενδιαφέρονται να παρουσιάσουν δράσεις στο Εμπρός.

Σε σχέση λοιπόν με το ζήτημα συνεργασιών, προκύπτει πως το Θέατρο Εμπρός δεν αναπτύσσει θεσμοθετημένες ή σταθερές συνεργασίες σε τοπικό και διεθνές επίπεδο. Ωστόσο φαίνεται αν κοιτάξει κανείς την επίσημη ιστοσελίδα του ότι υπάρχει σημαντικός αριθμός δράσεων από καλλιτεχνικές ομάδες και δημιουργούς, τόσο από την Ελλάδα όσο και από το εξωτερικό. Η αναλογία αυτών εκτιμάται περίπου ως ισομερής μεταξύ εγχώριων και διεθνών πρωτοβουλιών. Ενδεικτικό παράδειγμα που μου ανέφερε αποτελεί η περίπτωση Ισπανίδας δημιουργού, η οποία ήρθε σε επαφή με το Θέατρο Εμπρός με σκοπό να παρουσιάσει ένα ντοκιμαντέρ σχετικό με τη ζωή ιθαγενών του Αμαζονίου. Η δημιουργός του ντοκιμαντέρ διατήρησε επαφή με ένα από τα πρόσωπα των ιθαγενών και επιδίωξε να επεκτείνει την παρουσίαση σε ζωντανή περφόρμανς, καλώντας τον ίδιο να συμμετάσχει. Η υλοποίηση της δράσης με περφόρμανς κατέστη δυνατή μέσω χρηματοδότησης που εξασφάλισε από τη χώρα προέλευσής της με την οποία κάλυψε τα λειτουργικά έξοδα της μετακίνησης. Το παράδειγμα αυτό αποδεικνύει, ότι παρά την απουσία θεσμοθετημένων συνεργασιών, το Θέατρο Εμπρός λειτουργεί ως ανοικτή πλατφόρμα πολιτιστικής ανταλλαγής, προσελκύοντας διεθνείς πρωτοβουλίες και προβάλλει τη διασύνδεση διαφορετικών πολιτιστικών πλαισίων.

18. Πώς δημιουργείται και υλοποιείται μια θεατρική παράσταση

(Προσωπική άποψη Πάνου) Προκειμένου να κατανοήσω καλύτερα τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί, διαμορφώνεται και υλοποιείται μια δράση μέσα στο Θέατρο Εμπρός, αποφάσισα να παρακολουθήσω τη θεατρική παράσταση «Ο Φάρος» του Κόνор Μακφέρσον στις 29/4/2026. Πριν από την παράσταση, είχα την ευκαιρία να επικοινωνήσω τηλεφωνικά με τον Πάνο, δημιουργό της ερασιτεχνικής θεατρικής ομάδας απARTία, ο οποίος μου μίλησε για τη λειτουργία της ομάδας, για τη διαδικασία οργάνωσης και ανεβάσματος της παράστασης. Η ομάδα δημιουργήθηκε περίπου πριν τρία χρόνια και ονομάζεται απARTία.. Όπως μου εξήγησε, δεν πρόκειται για μια συνηθισμένη ερασιτεχνική ομάδα που βασίζεται σε κάποιο θεατρικό εργαστήριο. Αντίθετα, είναι μια αυτοοργανωμένη θεατρική ομάδα, αποτελούμενη από περίπου τριάντα άτομα, η οποία επιβιώνει οικονομικά από ίδιους πόρους και συνεισφορές ανθρώπων που παρακολουθούν τις παραστάσεις τους. Στην ομάδα συμμετέχουν ηθοποιοί, τεχνικοί, μουσικοί, ηχολήπτες,

φωτιστές και σκηνογράφοι, οι οποίοι, παρά το γεγονός ότι δεν εργάζονται όλοι επαγγελματικά στο θέατρο, διαθέτουν γνώσεις, εμπειρία και κυρίως αγάπη για αυτό που κάνουν. Όλοι συμβάλλουν ενεργά στο ανέβασμα της κάθε παράστασης, ο καθένας από τη δική του πλευρά. Οι δυσκολίες ξεκίνησαν ήδη από το πρώτο στάδιο της προετοιμασίας. Αρχικά, έπρεπε να επιλεγεί ένα έργο που να ανταποκρίνεται στις δυνατότητες της ομάδας. Συγκεκριμένα, χρειαζόταν ένα έργο με πέντε ανδρικούς ρόλους, καθώς εκείνη την περίοδο μόνο πέντε άτομα ήταν διαθέσιμα και μπορούσαν να συμμετέχουν στις πρόβες και στις παραστάσεις. Αφού βρέθηκε το έργο, το επόμενο σημαντικό ζήτημα ήταν η εύρεση χώρου. Εφόσον δεν υπήρχαν οικονομικοί πόροι για ενοικίαση χώρου έπρεπε να βρεθεί μια δωρεάν στέγη. Τότε κάποιος φίλος τους μίλησε για το Θέατρο Εμπρός. Η ομάδα παρακολούθησε τη Συνέλευση του Εμπρός και από εκείνη τη στιγμή και μετά έγιναν ουσιαστικά κομμάτι του. Ο ίδιος θεωρεί πως το συγκεκριμένο θέατρο προσφέρει σημαντικές δυνατότητες, τόσο λόγω της φιλοσοφίας του όσο και λόγω της τοποθεσίας του. Βρίσκεται στο κέντρο της Αθήνας, στου Ψυρρή, μια περιοχή με έντονη ζωή. Είναι εύκολα προσβάσιμο τόσο με Μέσα Μαζικής Μεταφοράς όσο και με αυτοκίνητο. Επιπλέον, ο χώρος είναι προσβάσιμος και για άτομα με κινητικές δυσκολίες, γεγονός που διευκολύνει την πρόσβαση τους στις παραστάσεις.

Η προετοιμασία της παράστασης διήρκησε αρκετό καιρό και απαιτούσε συνεχή συντονισμό και πολλές πρόβες. Όπως μου ανέφερε, όλα τα μέλη της ομάδας συμμετείχαν ενεργά στη διαδικασία, όχι μόνο καλλιτεχνικά αλλά και πρακτικά, συμβάλλοντας στις τεχνικές και οργανωτικές ανάγκες της παράστασης. Η παράσταση πραγματοποιήθηκε χωρίς εισιτήριο, στοιχείο που συνδέεται άμεσα με τη φιλοσοφία και τις αξίες του Θεάτρου Εμπρός. Στο τέλος της παράστασης υπήρχε κουτί οικονομικής ενίσχυσης, και τα χρήματα που συγκεντρώνονταν χρησιμοποιούνταν για τις ανάγκες της ομάδας, την κάλυψη εξόδων και την αγορά υλικών για μελλοντικές παραγωγές. Η ενημέρωση του κοινού για τις παραστάσεις έγιναν από το επίσημο site του Εμπρός, των social media που διαθέτει αλλά και από τις προσωπικές σελίδες των μελών της ομάδας στο Facebook και στο Instagram. Η παράσταση παρουσιάστηκε στο Εμπρός από τις 27 έως τις 29 Απριλίου 2026 και στη συνέχεια μεταφέρθηκε στο Θέατρο 2510 στα Εξάρχεια από 1 έως 3 Μαΐου. Όπως μου εξήγησε ο Πάνος, οι παραστάσεις στο Εμπρός συνήθως δεν μπορούν να ξεπεράσουν τις εννέα, καθώς υπάρχει μεγάλη ζήτηση από ομάδες και καλλιτέχνες που θέλουν να χρησιμοποιήσουν τον χώρο. Μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις μπορεί να δοθεί μεγαλύτερος αριθμός παραστάσεων, έπειτα από ομόφωνη απόφαση της Συνέλευσης.

Αξιολόγηση της παράστασης: (προσωπική παρατήρηση και συζήτηση με τον Πάνο)
Βασίζεται κυρίως σε εμπειρικά και ποιοτικά κριτήρια αφού δεν υπάρχουν τυπικοί μηχανισμοί μέτρησης. Όσον αφορά το ποσοτικό επίπεδο η προσέλευση του κοινού ήταν υψηλή. Το Θέατρο Εμπρός ήταν πλήρης και τις τρεις μέρες που παρουσιάστηκε η παράσταση. Αυτό υποδηλώνει πως υπήρξε αυξημένο ενδιαφέρον και αντίστοιχα ανταπόκριση από το κοινό, το οποίο ήταν από όλες τις ηλικιακές ομάδες.

Όσον αφορά το ποιοτικό επίπεδο παρόλο που το κοινό δεν είχε ενεργό συμμετοχικό ρόλο κατά τη διάρκεια της παράστασης, η εμπλοκή του εκφράστηκε μέσω της συναισθηματικής του ανταπόκρισης, καθώς φάνηκε να βίωσαν την εμπειρία την οποία στο τέλος της παράστασης την εξέφρασαν στους δημιουργούς. Ένα τρίτο χαρακτηριστικό της αξιολόγησης βασίζεται στην εθελοντική οικονομική συνεισφορά των θεατών μέσω του κουτιού ενίσχυσης που κατά την άποψη μου αποτελεί ένδειξη έμπρακτης υποστήριξης στο εγχείρημα των παιδιών και την αναγνώριση της δράσης τους. Τέλος ιδιαίτερη σημασία στην αξιολόγηση έχει η ηθική ικανοποίηση που πήραν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες μέσα από τα θετικά σχόλια που τους εκφράστηκαν. Κάτι που δημιουργεί μια εναλλακτική μορφή άμεσης αξιολόγησης που εστιάζει στην ποιότητα επικοινωνίας και της δημιουργικής σχέσης που αναπτύσσεται μεταξύ δημιουργών – κοινού.

Παράρτημα Δ: Τεκμηρίωση Επικοινωνίας με το Θέατρο

Εμπρός και το Forte Prenestino

Mail προς το Θέατρο ΕΜΠΡΟΣ μέσω της σελίδας του στο facebook

Καλημέρα σας, Ονομάζομαι Μαρία Σταρίδα και είμαι φοιτήτρια στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα «Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων». Στο πλαίσιο της μεταπτυχιακής μου εργασίας με τίτλο: «Πολιτιστική πολιτική και διοίκηση» μελετώ αυτοοργανωμένες και ανεξάρτητες πολιτιστικές πρωτοβουλίες στην Ευρώπη, με μία από τις μελέτες περίπτωσης να είναι το Θέατρο Εμπρός. Θα ήθελα, εφόσον είναι δυνατόν, να πραγματοποιήσω μια σύντομη συνέντευξη (περίπου 20–30 λεπτών) με κάποιο μέλος σας που διαχειρίζεται τον χώρο, προκειμένου να συζητήσουμε ζητήματα σχετικά με τη λειτουργία, την οργάνωση και τον ρόλο του εγχειρήματος στο πολιτιστικό πεδίο. Επίσης θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον να παρακολουθήσω μια από τις Συνελεύσεις σας, οι οποίες έχω δει ότι είναι

ανοιχτές και θα μπορούσε η συνέντευξη να συνδυαστεί με τη συνέλευση. Η συνέντευξη θα χρησιμοποιηθεί αποκλειστικά για ακαδημαϊκούς σκοπούς στο πλαίσιο της έρευνας. Φυσικά, εάν το επιθυμείτε, μπορεί να διατηρηθεί ανωνυμία. Θα χαρώ πολύ αν υπάρχει δυνατότητα επικοινωνίας σε χρόνο που σας εξυπηρετεί (δια ζώσης ή διαδικτυακά). Σας ευχαριστώ πολύ για τον χρόνο σας και για το έργο που προσφέρετε στον πολιτισμό. Με εκτίμηση, Μαρία Σταρίδα email επικοινωνίας@gmail.com και το τηλέφωνο μου είναι ...

Απάντηση μέσω της ιστοσελίδας facebook

Ελεύθερο Εμπρός Αυτοδιαχειριζόμενο Θέατρο

Πήραμε το μήνυμά σου και σύντομα θα απαντήσουμε. Για προτάσεις εκδηλώσεων στο ΕΜΠΡΟΣ θα πρέπει να έρθετε στην Συνέλευσή μας κάθε Δευτέρα μετά τις 20:00. Το αναλυτικό πρόγραμμα το βλέπεις στο www.embros.gr/calendar.html We have received your message and will reply shortly. For event proposals to EMBROS you should come to our assembly every Monday after 20:00. You can see the detailed program at www.embros.gr/calendar.html (15-3-2026)

Mail στην σελίδα του αυτοδιαχειριζόμενου χώρου Forte Prenestino
Italiano (tradotto dall'inglese):

Buongiorno,

Mi chiamo Maria Starida e sono una studentessa del corso di laurea magistrale in
“Gestione delle organizzazioni culturali” presso l’Università Ellenica Aperta.

Nell’ambito della mia tesi di laurea, intitolata “Politica e gestione culturale a livello
locale”, sto studiando le iniziative culturali autogestite e indipendenti in Europa, tra le
quali ho selezionato la vostra organizzazione.

Dato che al momento mi trovo in Grecia, vorrei, se possibile, inviarvi alcune domande a
cui rispondere per iscritto. Le domande verteranno sulla struttura, l’organizzazione e la
strategia che potreste seguire, il funzionamento dei locali, nonché il ruolo di Forte
Prenestino come iniziativa culturale autogestita all’interno della comunità locale.

L’intervista sarà utilizzata esclusivamente a fini accademici nell’ambito della mia ricerca.
Naturalmente, se lo desiderate, è possibile garantire l’anonimato dei partecipanti.

Grazie per il tempo che mi avete dedicato e non esitate a contattarmi se avete domande.

Cordiali saluti,

Starida Maria

2 Παράρτημα Ε: Φωτογραφικό υλικό από το θέατρο ΕΜΠΡΟΣ

Εκδήλωση στο Ελεύθερο Αυτοδιαχειριζόμενο Θέατρο ΕΜΠΡΟΣ

Το Ελεύθερο Αυτοδιαχειριζόμενο Εμπρός: Είναι κοινωνική, καλλιτεχνική και πολιτική κατάληψη. Λειτουργεί οριζόντια, με ανοιχτή συνέλευση η οποία πραγματοποιείται κάθε Δευτέρα στις 20.00. Εκεί, συζητούνται θέματα αυτοδιαχείρισης και αυτοοργάνωσης του χώρου, πολιτικής και ακτιβιστικής στάσης και δράσης της κατάληψης απέναντι σε επίκαιρα ζητήματα, θέματα προγραμματισμού και λαμβάνονται από κοινού αποφάσεις.

Πρόταση για νέα εκδήλωση: Λόγω του οριζοντίου τρόπου διαχείρισης, οι προτάσεις για νέες εκδηλώσεις γίνονται στην ανοιχτή συνέλευση η οποία πραγματοποιείται κάθε Δευτέρα στις 20:00. Στο embros.gr/calendar μπορείτε να βρείτε, το πρόγραμμα και τις κενές ημέρες και ώρες. Πριν την επίσκεψή σας στη συνέλευση προτείνουμε να του έχετε ρίξει μια ματιά ώστε να βρείτε τις πιθανές ημερομηνίες που σας βολεύουν για την εκδήλωσή σας, οι οποίες οριστικοποιούνται στη συνέλευση. Ο χώρος είναι αντι-εμπορευματικός, οι εκδηλώσεις στο χώρο γίνονται με ελεύθερη συνεισφορά του κοινού. Ομάδες και άτομα που λαμβάνουν οποιαδήποτε χρηματοδότηση, χορηγία ή υποστήριξη από δήμους, περιφέρειες, υπουργεία, ΕΕ, εταιρίες, ιδρύματα και οποιονδήποτε αστικό θεσμό, δε συνάδουν με την ιδεολογία της κατάληψης καθώς είμαστε αντίθετα σε κάθε μορφή ιεραρχίας, διακρίσεων και κάθετων συντονισμών με αναθέσεις. Την ευθύνη για την περιφρούρηση της εκδήλωσης και του χώρου την έχει η ομάδα – άτομο που την πραγματοποιεί.

Συμμετοχικότητα: Η δημιουργία συμμετοχικής συνείδησης, είναι στόχος της συνέλευσης. Γι' αυτό οι προτάσεις όσων έρχονται στη συνέλευση, για συνδιαμόρφωση δράσεων, προβληματισμό, ζύμωση απόψεων, λήψη αποφάσεων, αλλά και για την εφαρμογή τους στην πράξη, είναι πολύτιμες! Μην ξεχνάς πως, όταν πραγματοποιείς μία δράση στο Εμπρός - αλλά και γενικότερα - είσαι κύτταρο της ύπαρξής του, συνεπώς η συμμετοχή στη συνέλευση της Δευτέρας είναι σημαντική. Είναι απαραίτητο να έρθεις στη συνέλευση τη Δευτέρα πριν την εκδήλωση σου.

Καθαριότητα: Το Εμπρός είναι αυτοδιαχειριζόμενο, όχι αυτοκαθαριζόμενο. Η κάθε ομάδα ή άτομο, που δραστηριοποιούνται στο χώρο για μια δράση, είναι υπεύθυνη/ο για τον καθαρισμό του, στη διάρκεια των προβών/δραστηριοτήτων, πριν και μετά τη δράση τους.

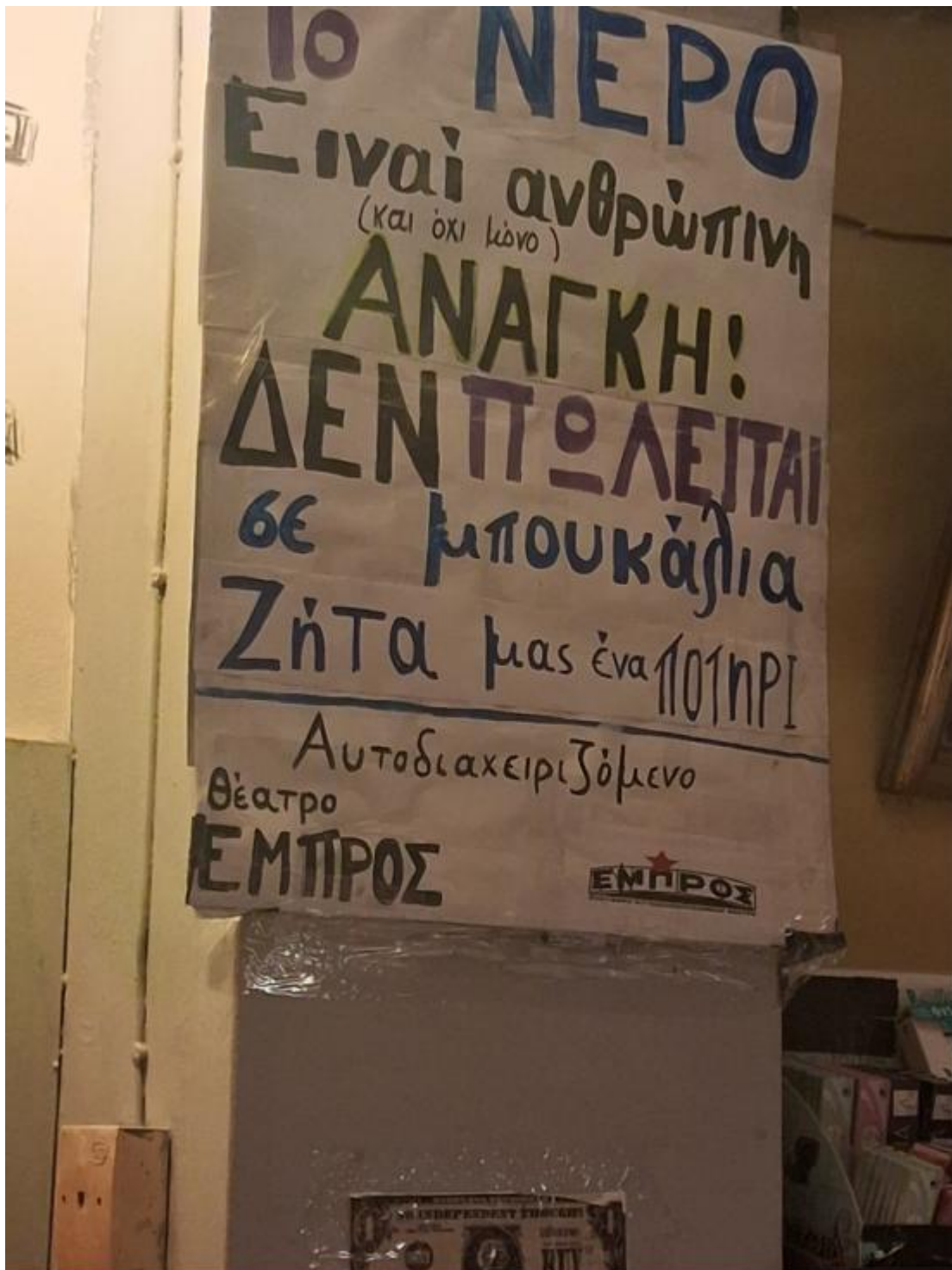
Τεχνική υποστήριξη: Στο χώρο υπάρχει φωτιστικός και ηχητικός εξοπλισμός βιντεοπρωτζέκτορας, μικρόφωνα κ.α. Οι ομάδες που χρειάζονται τεχνική υποστήριξη για τη δράση τους, θα απευθύνονται στη συνέλευση. Σκόπιμο είναι να συμπεριλαμβάνουν κάποιο μέλος με εξοικείωση στον αναγκαίο εξοπλισμό για την υποστήριξη των δράσεων τους. Μέλη της συνέλευσης είναι και τεχνικοί, που μπορούν να βοηθήσουν στην εξοικείωσή σας με τον εξοπλισμό του θεάτρου και αν χρειαστεί να μετέχουν ενεργά στην τεχνική υποστήριξη. Οι τεχνικοί που θέλουν να βοηθήσουν, δεν είναι εθελοντές (όπως και κανένα άτομο στο Εμπρός). Έχουν επιλέξει συνειδητά, όπως και εσείς, να προσφέρουν τη γνώση και τις δεξιότητές τους στην αυτοοργανωμένη - αντιεμπορευματική τέχνη και βιοπορίζονται από αυτό, συνεπώς καλό θα ήταν να υπάρχει μίσ μέριμνα και για την οικονομική τους ενίσχυση, στο μέτρο των δυνατοτήτων της ομάδας.

Αφίσα: Μόλις έχετε έτοιμη την αφίσα, για την εκδήλωσή σας τη στέλνετε μαζί με ένα κείμενο σχετικά με την πρότασή σας στο contact@embros.gr ώστε να αναρτηθεί στο site και τα κοινωνικά δίκτυα. Στην αφίσα δεν ξεχνάμε να αναφέρουμε το θέατρο με το πλήρες όνομα του «Ελεύθερο Αυτοδιαχειριζόμενο Θέατρο Εμπρός» (όχι σκέτο «Θέατρο Εμπρός») και συμπεριλαμβάνουμε τη λογότυπο του θεάτρου το οποίο θα βρούμε στο embros.gr/logo-embros/.

Εικόνα 1. Ενημερωτικό Φυλλάδιο Εμπρός



Εικόνα 2. Φωτογραφία από το μπαρ του Θεάτρου Εμπρός. «Προσωπική συλλογή»



Εικόνα 3. Αφίσα από το μπαρ του Θεάτρου Εμπρός. «Προσωπική συλλογή»



Εικόνα 4. Φωτογραφία από την είσοδο του Θεάτρου Εμπρός. «Προσωπική συλλογή»



Εικόνα 5. Φωτογραφία εντός του Θεάτρου Εμπρός. «Προσωπική συλλογή»



Εικόνα 6. Η σκηνή του Θεάτρου Εμπρός. Μάθημα γιόγκας. «Προσωπική συλλογή»



Εικόνα 7. Αφίσα του θεατρικού έργου «Ο Φάρος» του Conor McPherson. «Προσωπική συλλογή»

Παράρτημα ΣΤ: Φωτογραφικό υλικό από το Forte Prenestino



Εικόνα 8. Η είσοδος στο Forte Prenestino

<https://www.abitare.it/en/gallery/news-en/the-biggest-social-centre-in-europe-gallery/>

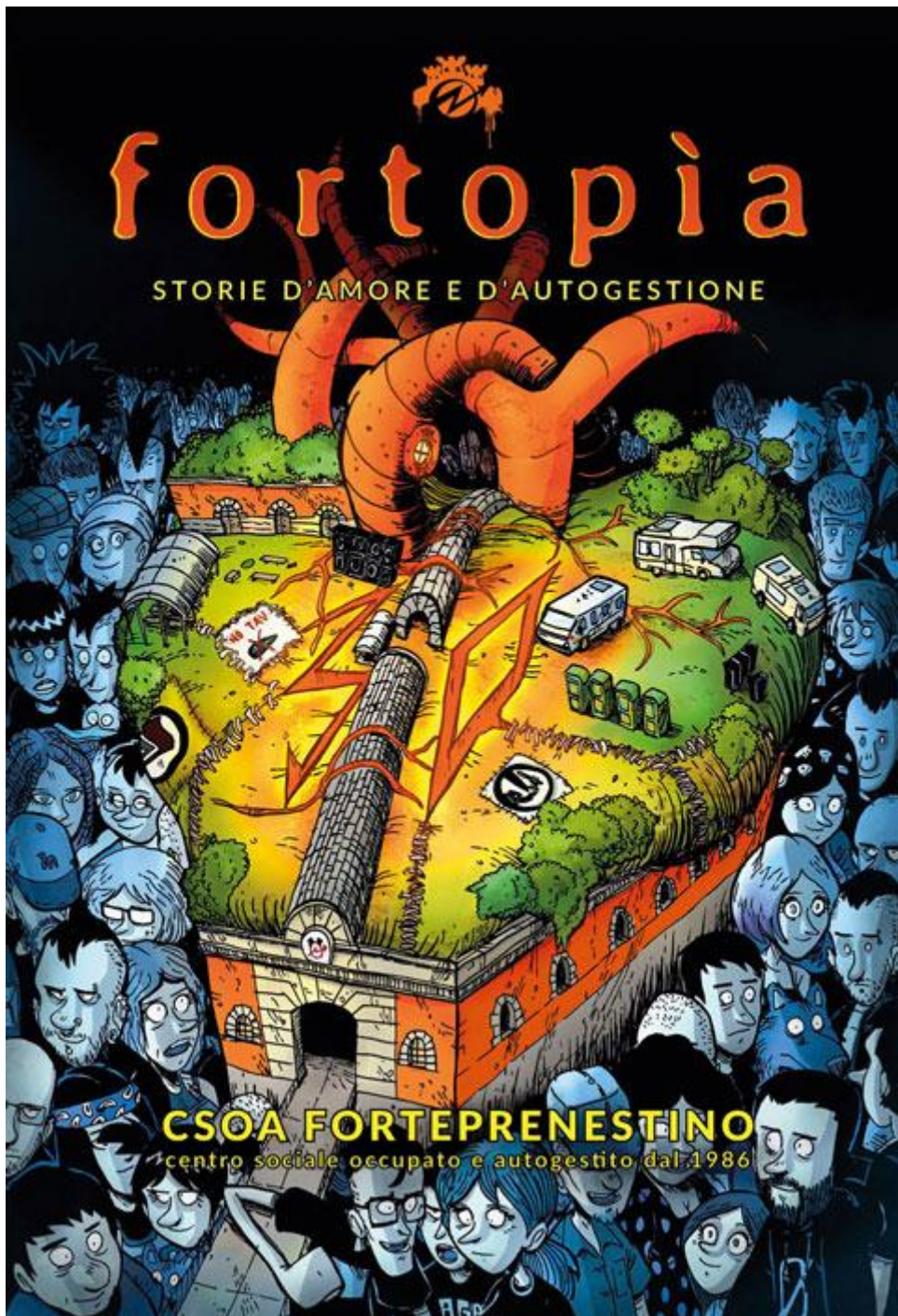


Εικόνα 9. Η υπόγεια στοά που βρίσκεται κάτω από τη γέφυρα, κατά τη διάρκεια του φεστιβάλ Crack! (Φωτογραφία: Federica Tafuro) <https://www.abitare.it/en/news-en/2016/07/31/the-biggest-social-centre-in-europe/>



Εικόνα 10. Φωτογραφία της εισόδου του «Spazio uno», μιας από τις αίθουσες πολλαπλών χρήσεων που βρίσκονται στο ισόγειο.

(Φωτογραφία: Federica Tafuro) <https://www.abitare.it/en/news-en/2016/07/31/the-biggest-social-centre-in-europe/>



Εικόνα 11. Φωτογραφία από ένα αυτοεκδοθέν βιβλίο χωρίς τιμή πώλησης, σε επιμέλεια ενός ανεξάρτητου εκδοτικού οίκου με γραφιστική του Valerio Bindi, το οποίο αποτελείται από κείμενα και εικόνες που τιμούν τις τρεις δεκαετίες λειτουργίας του χώρου συνάντησης, αντίστασης, έρευνας και πρωτοβουλιών. <https://www.abitare.it/en/news-en/2016/07/31/the-biggest-social-centre-in-europe/>



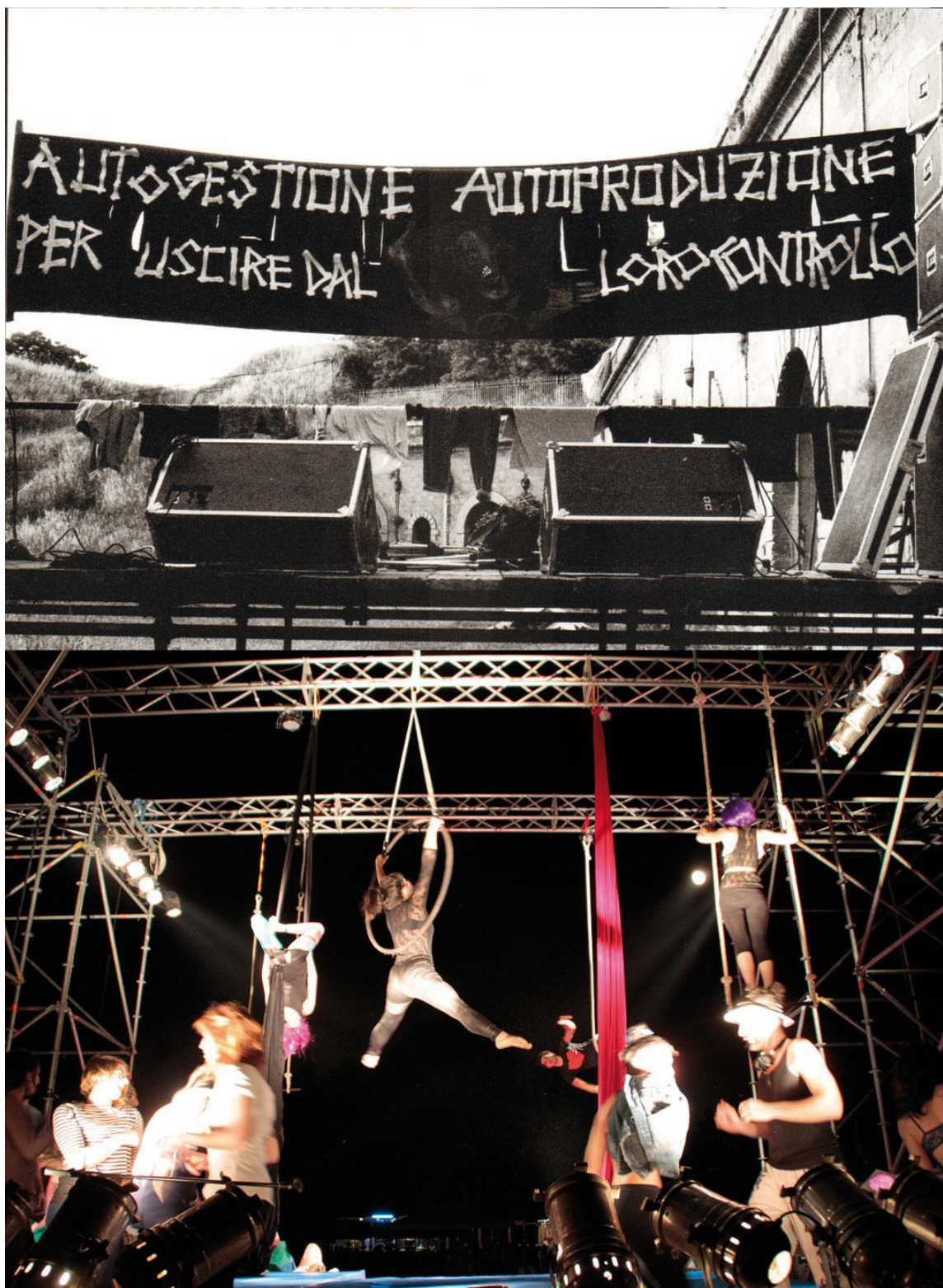
Εικόνα 12. Φωτογραφία από τον υπόγειο χώρο.

(Φωτογραφία: Federica Tafuro) <https://www.abitare.it/en/gallery/news-en/the-biggest-social-centre-in-europe-gallery/>



Εικόνα 13. Φωτογραφία από το βιβλίο "Fortopia - Storie d' amore d' autogestione". Θεατρική παράσταση στον χώρο της παρέλασης

<https://www.abitare.it/en/gallery/news-en/the-biggest-social-centre-in-europe-gallery/?pag=3>



Εικόνα 14. Φωτογραφία από το χώρο της παρέλασης, κατά τη διάρκεια μιας ακροβατικής παράστασης

<https://www.abitare.it/en/gallery/news-en/the-biggest-social-centre-in-europe-gallery/?pag=3>

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.