

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

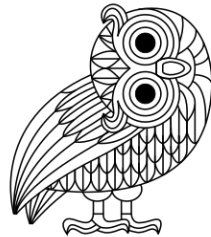
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

*Μαθαίνοντας από την documenta 14: Η διακίνηση του άτυπου know-how της
εικαστικής παραγωγής της Κεντρικής Ευρώπης στον Δημόσιο Τομέα, τον Ιδιωτικό
Τομέα και στα Κοινά στην Αθήνα*



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Φωτεινή Σαλβαρίδη

Αθήνα, 2025

Τριμελής Επιτροπή

Μάρθα Μιχαλίδου, Αναπληρώτρια καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Ανδρομάχη Γκαζή, Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Copyright © Φωτεινή Σαλβαρίδη, 2025

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

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

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

Ευχαριστίες

Η θεματικής της παρούσας διπλωματικής εργασίας προέρχεται από ένα ερώτημα που με απασχολεί βαθιά, ήδη από την αίτηση εισαγωγής μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα πολιτιστικής διαχείρισης του Παντείου Πανεπιστημίου: Πώς διαμορφώνονται και πώς αναπαράγονται οι συνθήκες εργασίας μέσα στις οποίες γαλουχήθηκα και η ίδια ως εργαζόμενη στον χώρο της σύγχρονης τέχνης και με ποιον τρόπο –σχεδόν αναπόφευκτα– τις αναπαράγω ή/και προσπαθώ να τους αντισταθώ; Με αυτήν τη διερώτηση να αποτελεί τον βασικό άξονα της διερεύνησής μου, επιχείρησα να εξετάσω τη διακίνηση του άτυπου εργασιακού *know-how* στα σύγχρονα εικαστικά, τόσο στον δημόσιο και ιδιωτικό τομέα όσο και στην ανεξάρτητη σκηνή της Αθήνας, μέσα από το παράδειγμα της *documenta 14*.

Για την ολοκλήρωση αυτής της εργασίας ιδιαίτερα ευχαριστώ την επόπτριά μου, αναπληρώτρια καθηγήτρια Μάρθα Μιχαηλίδου, για την υπομονή και την εμπιστοσύνη της. Ακόμη, ευχαριστώ θερμά τα μέλη της τριμελούς επιτροπής μου, την καθηγήτρια Ανδρομάχη Γκαζή και τον καθηγητή Χρήστο Δερμεντζόπουλο, για την προσεκτική ανάγνωση της εργασίας και τις γόνιμες παρατηρήσεις τους.

Ξεχωριστές ευχαριστίες θα ήθελα να εκφράσω προς τα συνεντευξιαζόμενα, τα οποία ανταποκρίθηκαν με αμεσότητα, προθυμία και εμπιστοσύνη στην ποιοτική έρευνα που διεξήγαγα για τις ανάγκες της διπλωματικής μου. Η συνεισφορά τους και η συζήτηση μας ήταν πολύτιμες.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους γονείς μου, Χριστίνα και Ηλία, την αδερφή μου Ελένη, τις αγαπημένες φίλες Βάσια, Ιωάννα, Παναγιώτα, τις συμφοιτήτριες μου, τις συνεργάτιδες μου και τον Δημήτρη από την Αναργύρειο Σχολή, που εργάστηκε παραπάνω, για να μπορώ να πάρω κάποιες ελεύθερες ώρες για διάβασμα και με ενθάρρυνε σε όλη τη διαδικασία. Τις και τους ευχαριστώ θερμά για την υπομονή και την εμπύχωση.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία μελετά την περίπτωση της *documenta 14* στην Αθήνα (2017) εστιάζοντας στη διαμόρφωση και διακίνηση του άτυπου εργασιακού *know-how* που αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια της διοργάνωσης. Αντικείμενο της μελέτης είναι οι επαγγελματίες που εργάστηκαν στην έκθεση και οι τρόποι με τους οποίους η μη-τυπική γνώση που απέκτησαν ενσωματώθηκε στις μετέπειτα επαγγελματικές τους διαδρομές, τόσο στον δημόσιο και ιδιωτικό τομέα όσο και στην ανεξάρτητη καλλιτεχνική σκηνή της Αθήνας.

Η εργασία επιχειρεί να κατανοήσει κατά πόσο η *documenta 14* λειτούργησε ως πεδίο μετάδοσης επαγγελματικής κουλτούρας, δεξιοτήτων και γνώσης. Η βιβλιογραφική επισκόπηση περιλαμβάνει θεωρητικά εργαλεία γύρω από τους κόσμους της τέχνης, την άτυπη γνώση, την άυλη εργασία, τις εργασιακές υποκειμενικότητες. Επίσης, εστιάζει σε αναλύσεις της ίδιας της *documenta 14* από επιμελητική και θεσμική σκοπιά.

Η μεθοδολογία βασίστηκε στη μελέτη του επίσημα δημοσιευμένου από την *documenta* υλικού και σε ημι-δομημένες συνεντεύξεις με επαγγελματίες που εργάστηκαν στη διοργάνωση. Σκοπός ήταν να καταγραφούν οι πρακτικές που υιοθετήθηκαν, τα πρότυπα επαγγελματικής συμπεριφοράς που αναδύθηκαν και ο τρόπος με τον οποίο αυτά μεταφέρθηκαν και λειτούργησαν σε νέα πλαίσια. Από τα εμπειρικά δεδομένα προκύπτει ότι το άτυπο *know-how* της *documenta 14* διαμορφώθηκε μέσα από αντιφατικές συνθήκες: υψηλό συμβολικό κεφάλαιο, διεθνές δίκτυο και επαγγελματική κινητικότητα, αλλά και εμπειρίες επισφάλειας, αδιαφάνειας και εξάντλησης. Το *know-how* αυτό λειτούργησε σε πολλαπλά επίπεδα –τεχνικό, οργανωτικό, επιτελεστικό– και μεταφέρθηκε δυναμικά τόσο στις ανεξάρτητες πρωτοβουλίες όσο και σε μεταθεσμικά περιβάλλοντα. Ωστόσο, η μετάδοση της γνώσης αυτής δεν υπήρξε ουδέτερη: κουβαλούσε τις εντάσεις της θεσμικής κουλτούρας από την οποία προήλθε.

Η εργασία καταλήγει ότι η *documenta 14* άφησε πίσω της μια άυλη κληρονομιά, που λειτούργησε συσσωρευτικά και σε συνάρτηση με την εγχώρια σκηνή και τις δυναμικές της. Ο εντοπισμός και η μελέτη αυτής της γνώσης προσφέρουν ένα εργαλείο κατανόησης της εικαστικής σκηνής και αξιοποίησης του ως ένα δυναμικό πεδίο που μπορεί να φέρει καθοριστούς μετασχηματισμούς.

Λέξεις-κλειδιά: *documenta 14*, άτυπη γνώση, άυλη εργασία, πολιτιστική εργασία, θεσμική εμπειρία, αθηναϊκή εικαστική σκηνή, σύγχρονη τέχνη

Abstract

This thesis investigates the case of documenta 14 in Athens (2017), focusing on the formation and circulation of tacit professional knowledge developed during the implementation of the exhibition. The study examines the experiences of professionals who worked on the project and explores how the non-explicit, embodied knowledge they acquired was later integrated into their professional paths across the public sector, the private cultural field, and the independent art scene in Athens. The research seeks to understand to what extent documenta 14 functioned as a site for the transmission of professional culture, skills, and ways of working. The literature review draws on theoretical frameworks concerning art worlds, tacit knowledge, immaterial labor, and cultural subjectivities. It also engages with curatorial and institutional analyses of documenta 14. The methodology combines an analysis of officially published materials by the documenta organization with semi-structured interviews with professionals who were employed during the Athens edition. The aim was to trace the practices that were adopted, the professional behaviors that emerged, and how these transferred and adapted to new contexts. Findings suggest that the tacit know-how produced through documenta 14 was shaped under contradictory conditions: high symbolic capital, access to international networks, and professional mobility coexisted with experiences of precarity, opacity, and exhaustion. This knowledge operated across multiple levels — technical, organizational, and performative — and was actively transmitted to both independent initiatives and para-institutional contexts. Yet, its transmission was not neutral, as it carried embedded tensions stemming from the institutional culture that generated it. The study concludes that documenta 14 left behind an immaterial legacy that continues to interact with the dynamics of the local art scene. Mapping and analyzing this tacit knowledge offers a critical tool for understanding contemporary cultural work as a field of learning, negotiation, and transformation.

Keywords: *documenta 14*, tacit knowledge, immaterial labor, cultural work, institutional experience, Athenian art scene, contemporary art

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	8
Κεφάλαιο 1. Βιβλιογραφική επισκόπηση	
1.1. Πολιτιστική εργασία και σύγχρονη τέχνη	11
1.2. Η αναπαράσταση ως μηχανισμός νοηματοδότησης στη σύγχρονη τέχνη	14
1.3. Κόσμοι της τέχνης	15
1.4. Η σκηνή	17
1.4.1. Τοπική σκηνή – παγκοσμιοποίηση	18
1.5. Υποκείμενα και πολλαπλότητες	19
1.5.1. Νέες υποκειμενικότητες και αυτορρύθμιση	20
1.5.1.1. Επιτελεστικότητα	20
1.5.1.2. Τα υποκείμενα	21
1.5.1.3. Το κοινωνικό εργοστάσιο και το νέο προκαραίο	21
1.5.1.4. Οι τεχνολογίες του εαυτού	22
1.6. Άυλη εργασία, άτυπη γνώση	24
Κεφάλαιο 2. Μεθοδολογία	28
2.1. Ερευνητικά ερωτήματα	28
2.2. Μεθοδολογία της εμπειρικής έρευνας	29
2.2.1. Επιλογή της ποιοτικής έρευνας	29
2.2.2. Επιλογή δείγματος	30
2.3. Ερευνητικές μέθοδοι και μεθοδολογικά εργαλεία	32
2.3.1. Διεξαγωγή συνεντεύξεων	32
2.3.2. Σχεδιασμός και υλοποίηση συνεντεύξεων	34
2.3.3. Περιορισμοί / σημειώσεις	34
Κεφάλαιο 3. Μαθαίνοντας από την documenta 14	36
3.1. Ξεκινώντας από τα υποκείμενα	36
3.2. Ο θεσμός της documenta και το επιμελητικό εγχείρημα της documenta 14	36
3.2.1. Ο θεσμικός μηχανισμός της documenta	37
3.2.2. Η documenta 14 ως επιμελητική πρόταση	37
3.3. Εργασιακή κουλτούρα	39
3.4. Διαδικασία πρόσληψης και είδη συνεργασίας	41
3.4.1. Είδη συνεργασίας	41
3.4.2. Άτυπα δίκτυα, επισφάλεια και εργασία	42
3.5. Άτυπη γνώση	44
3.6. Μετά την documenta 14	47
3.6.1. Οργανισμοί	47
3.6.1.1. Θεσμοί	48

3.6.1.2. Ιδιωτικά ιδρύματα	48
3.6.1.3. Ανεξάρτητοι χώροι	49
3.6.2. Υποκείμενα	50
Συμπεράσματα-Επίλογος	52
Βιβλιογραφία	54
Παράρτημα 1: Οδηγός συνέντευξης	57

Εισαγωγή

Το 2014 ανακοινώθηκε επίσημα η πρόταση του επιμελητή Adam Szymczyk προς την Gemeinnützige GmbH για τη 14η διοργάνωση της *documenta*, μίας από τις σημαντικότερες εκθέσεις σύγχρονης τέχνης στην Ευρώπη και παγκοσμίως που πραγματοποιείται από το 1955 και ανά πενταετία στο Κάσσελ της Γερμανίας με τη συμμετοχή καλλιτεχνών και επαγγελματιών του πολιτισμού από ολόκληρο τον κόσμο. Η κεντρική ιδέα της πρότασης του Szymczyk ήταν να αμφισβητηθεί, έστω και προσωρινά, ο ρόλος της μόνιμης οικοδέσποινας, καθώς, παρά τα προνόμια που αυτός ο ρόλος συνεπάγεται, έμοιαζε να μη βρίσκει έρεισμα στο σημερινό πολιτισμικό περιβάλλον. Ειδικότερα, ο πολωνικής καταγωγής καλλιτεχνικός διευθυντής πρότεινε τη διεξαγωγή μιας εικαστικής έκθεσης σε διπλή τοποθεσία που θα εστιάζει στον ρόλο της φιλοξενούμενης και «θα ισορροπεί δυναμικά στον χώρο και στον χρόνο».

Έτσι, η έκθεση, που πραγματοποιήθηκε το 2017, έλαβε χώρα στο Κάσσελ και στην Αθήνα ταυτόχρονα. Συγκεκριμένα, από τις 8 Απριλίου, οπότε και έγιναν τα εγκαίνιά της, έως τις 17 Σεπτεμβρίου 2017, βρέθηκαν στο Κάσσελ 891.500 επισκέπτριες, ενώ στην Αθήνα πραγματοποιήθηκαν 339.000 επισκέψεις σε σαράντα επτά εκθεσιακούς χώρους, γεγονός που την κατέστησε την έκθεση σύγχρονης τέχνης σε πολλαπλούς χώρους με τη μεγαλύτερη επισκεψιμότητα στην ιστορία της Ελλάδας.¹

Με τίτλο «Μαθαίνοντας από την Αθήνα» (*Learning from Athens*), η *documenta 14* και το παράλληλο πρόγραμμά της έθεσαν μικρές ή/και μεγάλες προκλήσεις στους θεσμούς τόσο του Κάσσελ και της Γερμανίας όσο και της Αθήνας και της Ευρώπης. Τη διοργάνωση, που προσλήφθηκε αμφίσημα από την Ελληνική Ακαδημία, τον Τύπο και την εγχώρια καλλιτεχνική σκηνή, ακολούθησαν ποικίλες καλλιτεχνικές και ακαδημαϊκές πρωτοβουλίες με στόχο τη διεύρυνση και οικειοποίηση του φαινομένου, καθώς και την παρατήρηση και διερεύνησή του, κάποιες από τις οποίες είναι οι «post-documenta», «learning from documenta» κ.ά.

Μόλις οκτώ χρόνια αργότερα, πολλές από τις ελληνόφωνες επαγγελματίες που απασχολήθηκαν από την *documenta 14* κατά την τριετία 2014-2017 βρίσκονται πλέον σε θέσεις με ποικίλλο βαθμό επιρροής στον δημόσιο και ιδιωτικό τομέα με την

¹ <https://www.documenta14.de/gr/news/25596/closing>.

κάθεμία τους να έχει αξιοποιήσει τις τυπικές και άτυπες γνώσεις που έλαβε μέσα από τη συμμετοχή της στην εν λόγω καλλιτεχνική διοργάνωση. Επιπρόσθετα, οι στρατηγικές συνεργασίες της *documenta 14* με θεσμικούς φορείς του ελληνικού κράτους, και όχι ιδιωτικούς, εγείρει το ερώτημα του κατά πόσο μπορούμε να αντιληφθούμε μετατοπίσεις σε όλες τις σφαίρες παραγωγής σύγχρονης τέχνης και πώς αυτές (μετα)σχηματίζονται μέχρι σήμερα. Ενώ ένα πρόσθετο ζήτημα και ζητούμενο που αναφύεται αφορά τις δυναμικές που αναπτύχθηκαν και αναπτύσσονται μεταξύ δημόσιων θεσμών, ιδιωτικών ιδρυμάτων και ανεξάρτητων πρωτοβουλιών.

Σκοπός, λοιπόν, της παρούσας διερεύνησης είναι να εξετάσει την άτυπη γνώση (*know-how*) που αναπαράχθηκε εντός της διοργάνωσης και το πώς αυτή έχει εισαχθεί και διακινείται στο ελληνικό συγκείμενο της Αθήνας μέσα από την επαγγελματική δραστηριότητα των απασχολούμενων της διοργάνωσης στις μετέπειτα θέσεις εργασίας τους. Αξιοσημείωτο είναι ότι η άτυπη αυτή γνώση αξιοποιήθηκε από τις ελληνόφωνες επαγγελματίες στην προσωπική τους σταδιοδρομία, δημιουργώντας μια δυναμική σχέση με τις αντίστοιχες ευρωπαϊκές πρακτικές.

Η ερευνητική υπόθεση εκκινεί από την αδυναμία μιας διοργάνωσης, όπως η *documenta 14*, παρά το ύψος της κλίμακας και το εύρος των θεματικών που έθιξε, να φέρει ουσιαστικές θεσμικές μετατοπίσεις στην πολιτιστική πολιτική ή ακόμη και στην οργάνωση της καλλιτεχνικής κοινότητας αναφορικά με τη διεκδίκησή τους. Αντιθέτως, η διοργάνωση συνέβαλε στην επιτάχυνση ενός άλλου είδους πολιτιστικής πολιτικής που ορίζεται από την ελεύθερη αγορά και οικονομία και καθορίζεται από τα ιδιωτικά ιδρύματα μέσω του διαμοιρασμού συσσωρευμένων πόρων και οικονομικού κεφαλαίου. Τέλος, η *documenta 14* τοποθετείται σε ένα συνεχές και δυναμικό γίνεσθαι γύρω από τα πολιτιστικά γεγονότα σύγχρονης τέχνης στην Αθήνα κατά την τελευταία εικοσαετία, που εκκινεί από το Outlook 2024 στην Μπιενάλε της Αθήνας, την *documenta 14* και την ηχηρή παρουσία των ιδιωτικών ιδρυμάτων, στον αντίκτυπο του covid19 και το άνοιγμα της Εθνικής Πινακοθήκης και του Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης.

Ειδικότερα, πρόθεση της ανά χείρας εργασίας είναι να εξετάσει το πώς οι πρακτικές των επαγγελματιών της τέχνης μπορούν, σε αντιδιαστολή με τα

παραπάνω, να φέρουν μικρές μετατοπίσεις στις σφαίρες παραγωγής τέχνης και πολιτισμού εντός των οποίων κινούνται. Τα ερευνητικά ερωτήματα που προκύπτουν και επιχειρούνται να απαντηθούν αφορούν το είδος της άτυπης γνώσης (*know-how*), το πώς αυτή αξιοποιήθηκε, αν και με ποιον ακριβώς τρόπο μεταβιβάζεται και μετατοπίζεται, καθώς και το πώς η επιμελητική ηθική (*curatorial ethics*) μπορεί να επηρεάσει ή/και να μετατοπίσει τους θεσμούς.

Για τη διεξαγωγή της συγκεκριμένης έρευνας πραγματοποιήθηκε μια διεξοδική μελέτη του αρχειακού υλικού της διοργάνωσης, προκειμένου να κατανοηθούν οι προγραμματικές θέσεις και οι στρατηγικές συνεργασίες του προγράμματος, όπως αυτές διαμορφώθηκαν από τον καλλιτεχνικό διευθυντή και τις συνεργάτιδες του κατά τη διάρκεια της έρευνας και του σχεδιασμού της έκθεσης. Επιπλέον, η μελέτη του αρχειακού υλικού επιτρέπει και την ταυτοποίηση των επαγγελματιών που συνεργάστηκαν με τη διοργάνωση, έτσι ώστε να διεξαχθεί η απαραίτητη ποιοτική έρευνα μέσω ημι-δομημένων συνεντεύξεων με τα συγκεκριμένα πρόσωπα. Τα ευρήματα της ποιοτικής έρευνας πλαισιώνονται από και αναπτύσσονται με βάση τη βιβλιογραφική επισκόπηση, η οποία εστιάζει σε δημοσιεύσεις με παρόμοια ερευνητικά ερωτήματα, καθώς και σε συγγράμματα που προσφέρουν το ευρύτερο θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο.

Τέλος, η παρούσα διερεύνηση επιδιώκει να ενταχθεί ανάμεσα στις εργασίες που εξετάζουν το φαινόμενο της *documenta 14*, αλλά και γενικότερα της τέχνης στη μεταμνημονιακή περίοδο, εγείροντας ζητήματα θεσμικών αλλαγών και θεσμοθέτησης πολιτικών που θα αφομοιώνουν την ευρωπαϊκή και τοπική άτυπη γνώση και θα προσφέρουν νέες προοπτικές για την εικαστική και πολιτιστική σκηνή της Αθήνας και της Ελλάδας.

Η *documenta14* είχε μια καθοριστική επιρροή στην επιτάχυνση (*acceleration*) των υπό διαρκή διαμόρφωση όρων εργασίας στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης. Η εστίαση στη συγκεκριμένη διοργάνωση, λόγω της κλίμακας και της αμφίσημης δημοτικότητάς της, προσφέρει μονάχα το έναυσμα, προκειμένου να ξεκινήσει μια ευρύτερη συζήτηση που επιχειρεί να λάβει υπόψη τις πολλαπλές δυνάμεις που καθορίζουν τους όρους με τους οποίους καλούμαστε να εργαζόμαστε στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης. Στον πυρήνα της, η διερώτηση αυτή κυοφορεί την ελπίδα ότι ως ατομικότητες που διαμορφώνουν πολλαπλότητες (*multitudes*) μπορούμε να

προκαλέσουμε μετατοπίσεις στους οργανισμούς στους οποίους απασχολούμαστε ή με τους οποίους συνεργαζόμαστε, αλλά και να δώσουμε μια κρίσιμη ώθηση στους θεσμούς που διαμορφώνουν τις τρέχουσες πολιτιστικές πολιτικές.

Κεφάλαιο 1. Βιβλιογραφική επισκόπηση

1.1. Πολιτιστική εργασία και σύγχρονη τέχνη

Στη μελέτη του με τίτλο *The politics of cultural work* (2007) ο Mark Banks εξετάζει την πολιτιστική παραγωγή ως έναν πυλώνα ανάπτυξης που συγκέντρωνε προοδευτικά το ενδιαφέρον των κυβερνήσεων από τη δεκαετία του 1990. Η μεταφορντική κοινωνία καλοδέχτηκε τις πολιτιστικές και δημιουργικές βιομηχανίες και σε πολλές περιπτώσεις ενίσχυσε τους οργανισμούς και το εργατικό δυναμικό, ώστε να εισέλθει με ετοιμότητα στη νέα δημιουργική εποχή.

Το ενδιαφέρον θεωρητικοποίησης του συσχετισμού πολιτιστικών δραστηριοτήτων και οικονομίας είναι ορατό, ακόμη και αν η συζήτηση για την πολιτιστική εργασία με όρους οικονομίας γεννά αμηχανία. Ειδικότερα, στο πεδίο της πολιτιστικής εργασίας εντοπίζουμε μοναδικές μορφές διοίκησης, οι οποίες, με τη σειρά τους, δημιουργούν μια ποικιλία εργασιακών ταυτοτήτων και κοινωνικών αποτελεσμάτων. Η συμβολή του Banks (2007), παρότι δεν επιχειρεί μια ανατομία στις διαφορετικά οργανωμένες μορφές πολιτιστικής εργασίας, αξιοποιείται στην παρούσα έρευνα, καθώς, όπως γράφει ο ίδιος, «γνωρίζουμε ακόμη πολύ λίγα για την εργασιακή ζωή αυτού του νέου "στρατού" και ακόμη λιγότερα για το πώς θα μπορούσε να αποτελέσει ένα γενικό πρότυπο για το μέλλον της απασχόλησης» (Banks, 2007:3).

Και στην περίπτωση της *documenta 14*, αν και ο λόγος επεκτείνεται πολύ σε ζητήματα αισθητικής και επιμέλειας, ηθικής και πολιτικών, και μετατοπίσεων που αφορούν την πόλη και την αστική φυσιογνωμία, δεν γίνεται ιδιαίτερος λόγος για το εργασιακό κληροδότημα και για το με ποιον τρόπο η διοργάνωση συνέβαλε στην εξέλιξη των εργασιακών συνθηκών του αθηναϊκού –δειλά θα πω, του ελληνικού– κόσμου τέχνης.

Η ακαδημαϊκή συζήτηση γύρω από την πολιτιστική εργασία υπήρξε περιορισμένη με ελάχιστη αναφορά στις εργασιακές συνθήκες των επαγγελματιών. Το ενδιαφέρον και η εκτενής μελέτη αφορούσε συνήθως το ίδιο το πεδίο ή το μέσο, την παραγωγή και την κατανάλωσή του. Το αυξανόμενο ενδιαφέρον για την πολιτιστική οικονομία έχει οδηγήσει σε πιο εμπειριστατωμένες μελέτες που φωτίζουν τις πραγματικές καθημερινές πρακτικές και συνθήκες εργασίας. Αυτό το σκέλος επιχειρεί να εμπλουτίσει ο Banks (2007) με την έρευνά του, ενώ σε αυτό το πεδίο έχουν ρίξει φως και προγενέστερες εργασίες (Gill, 2002; McRobbie, 1998).

Ο Banks εξηγεί συνοπτικά το πώς η επίμονη διάκριση του πολιτισμού από την οικονομία σχετίζεται με την ανακούφιση που μπορούσε να προσφέρει ο πολιτισμός στις συνεχείς πιέσεις για κεφαλαιοποίηση των πάντων ως μια «αντίσταση των αυθεντικών αξιών στη νεότερικότητα που απειλούσε με την πάντοτε υπολογιστική ορθολογικότητα» (Banks, 2007:4).

Οι τέχνες και ο πολιτισμός, λοιπόν, έρχονται να υποστηρίξουν την αυτονομία και την αντι-κεφαλαιοποίηση. Ακόμη και σήμερα, παραμένει πολύ δύσκολη η αναγνώριση της πολιτιστικής εργασίας ως εργασίας. Ειδικότερα, όταν εστιάζουμε στο ζήτημα της αυτονομίας –και καθώς ένα μεγάλο ποσοστό των εργαζομένων στη σύγχρονη τέχνη εργάζεται με την ιδιότητα της ελεύθερης επαγγελματία ή σε αυτό-εταιρία– σημαντικές στην ανάλυση είναι οι φουκωικές έννοιες της αυτό-επιτήρησης και του αυτό-ελέγχου (Foucault, 1988). Πρόκειται για έννοιες σχετικές με την ανάπτυξη «μηχανισμών διακυβέρνησης», που ασκούνται μέσω της φαινομενικά πρόθυμης συμμετοχής των ίδιων των εργαζομένων, οι οποίοι λειτουργούν ως πειθαρχημένα «υποκείμενα της επιχειρηματικότητας», όπως εμφανίζονται σε αναλύσεις της εργασιακής επισφάλειας και της νέας υποκειμενικότητας (Foucault, 1988; Gill, 2002, 2007, 2011, 2019; Gill & Pratt, 2008; Lazzarato, 1996; Lorey, 2015; McRobbie, 2002, 2016).

Για την οργανωμένη κοινωνία και οικονομία που αρθρώνεται υπό τις αρχές του καπιταλισμού είναι, βέβαια, σημαντικό ο πολιτισμός και η οικονομία να μένουν σε διαχωρισμό, ώστε να οξύνεται η απαραίτητη ένταση μεταξύ τους (Banks, 2007) και να ενθαρρύνονται συγκεκριμένες ελευθερίες, τόσες όσες να τροφοδοτούν το υπάρχον αφήγημα περί αυτονομίας και ριζοσπαστικότητας, ενώ παράγουν

πολιτιστικά αγαθά που το κεφάλαιο² χρειάζεται για να συντηρηθεί και δικαιολογήσει τον εαυτό του (Καστοριάδης, 1989).

Παρότι οι λεγόμενοι «προοδευτικοί» θεσμοί διακηρύσσουν επίσημα την αντίθεσή τους στην επισφαλή εργασία, στην πραγματικότητα συνεχίζουν να αναπαράγουν υψηλά επίπεδα εργασιακής ανασφάλειας στο εσωτερικό τους (Anthony Davis, 2013). Η μετάβαση από τη βιομηχανική παραγωγή στις υπηρεσίες έχει επιδράσει σημαντικά και στον χώρο της επιμέλειας τέχνης, μετατρέποντας τις συνθήκες εργασίας των επιμελητριών σε πιο ασταθείς, ευέλικτες και επισφαλείς. Ιδιαίτερα έντονη είναι η πίεση για διαρκή κινητικότητα, τόσο σε επίπεδο φυσικής παρουσίας όσο και πνευματικής διαθεσιμότητας (*mental and physical mobility*). Ακόμα και όσοι έχουν σταθερή απασχόληση, βιώνουν την όλο και μεγαλύτερη ρευστότητα σε ωράρια και χώρο εργασίας, ενώ οι ανεξάρτητες επιμελήτριες λειτουργούν σε ένα περιβάλλον συνεχούς επισφάλειας, όπου απαιτούνται πολλαπλές δεξιότητες, ευελιξία και συχνά προσωπική επένδυση χρόνου και χρημάτων πριν υπάρξει οποιαδήποτε αμοιβή (Eric & Vukonic, 2013).

Το παρόν κεφάλαιο για τη σχέση ανάμεσα στην πολιτιστική εργασία και τη σύγχρονη τέχνη λειτουργεί ως επιστέγασμα όσων θα ακολουθήσουν. Πραγματεύεται τον τρόπο με τον οποίο η εργασία στον πολιτισμό μοιάζει να επιβραβεύει συγκεκριμένες συμπεριφορές, αλλά συχνά υπό επισφαλείς όρους. Η *documenta 14* με έναν τρόπο ανέδειξε μεταξύ άλλων τις εντάσεις και τις αμφισημίες του πολιτιστικού τομέα.

Η βιβλιογραφική επισκόπηση δείχνει ότι για να αναλυθεί η σύγχρονη πολιτιστική εργασία, απαιτείται διεπιστημονικότητα: θεωρία της επιμέλειας, κοινωνιολογία της τέχνης, οικονομία του πολιτισμού, φεμινιστική θεωρία.

² Ο Bourdieu (1986) υποστηρίζει πως το πολιτισμικό κεφάλαιο, όπως αντίστοιχα το οικονομικό και το κοινωνικό, λειτουργεί ως χαρακτηριστικό διάκρισης της κοινωνικής θέσης αλλά και ως μέσο αναπαραγωγής της. Το πολιτισμικό κεφάλαιο αναλύεται από τον Bourdieu λεπτομερώς, χωρίς εξειδικευμένη ορολογία και με τρόπο ευρέως κατανοητό στο άρθρο «The forms of capital» (1986). Η θεωρητική αυτή έννοια εισάγεται αρχικά ως ερευνητική υπόθεση στην προσπάθεια του Bourdieu να ερμηνεύσει τον τρόπο με τον οποίο η δυνατότητα ενός παιδιού να ανταποκριθεί στις σχολικές του επιδόσεις, τείνει να εξαρτάται από την κοινωνική τάξη στην οποία ανήκει η οικογένειά του. Το πολιτισμικό κεφάλαιο στο εν λόγω άρθρο συνοψίζεται ως ένα σύνολο πνευματικών γνωρισμάτων, τα οποία συμπυκνώνουν γνώσεις, δεξιότητες και χαρακτηριστικά που αποκτώνται από το οικογενειακό περιβάλλον τα οποία διαφοροποιούνται και κατηγοριοποιούνται από την κοινωνική τάξη. Ο Bourdieu επικεντρώνεται στην ανάλυση πολιτισμικών στοιχείων και αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η κουλτούρα λειτουργεί ως βάση νομιμοποίησης συμβολικής κυριαρχίας.

Αντίστοιχα, τα υποκείμενα που την ενσαρκώνουν διαμορφώνονται μέσα σε πεδία αντιφάσεων: μεταξύ αυτονομίας και ετεροκαθορισμού, φροντίδας και κόπωσης, συλλογικότητας και ανταγωνισμού.

1.2. Η αναπαράσταση ως μηχανισμός νοηματοδότησης στην πολιτιστική εργασία

Για τη συνέχεια της εργασίας θα εξετάσουμε την «αναπαράσταση» ως έναν όρο κλειδί για το θεωρητικό πλαίσιο που θα ακολουθήσει. Σύμφωνα με τον Stuart Hall (1997), ο πολιτισμός είναι, πρωτίστως, ένα σύστημα παραγωγής και ανταλλαγής νοημάτων. Οι πολιτισμικές πρακτικές, μέσα από τις οποίες προσδίδουμε σημασία σε πρόσωπα, πράγματα, και γεγονότα, συγκροτούν το πεδίο της αναπαράστασης. Η γλώσσα αποτελεί το κύριο μέσο μέσω του οποίου τα υποκείμενα νοηματοδοτούν την εμπειρία τους και, τελικά, συγκροτούν την ταυτότητά τους και τη θέση τους εντός της κοινωνικής οργάνωσης. Για αυτό και για την παρούσα εργασία είναι καίριο να διατυπωθούν οι όροι με τους οποίους συμβαίνει και αναπαράγεται αυτή η οργάνωση.

Στο πεδίο της πολιτιστικής εργασίας, και στην περίπτωση της *documenta 14*, οι εργαζόμενες στον πολιτισμό συμμετέχουν ενεργά σε διαδικασίες νοηματοδότησης της εργασίας τους μέσα από τον τρόπο που αναπαριστούν τον την εργασιακή τους ιδιότητα και τις συνθήκες εργασίας τους. Οι λόγοι που αρθρώνουν και τα δίκτυα στα οποία εντάσσονται λειτουργούν ως πολιτισμικά σημειωτικά συστήματα. Μέσα από αυτά συγκροτείται ένα κοινό σύστημα νοημάτων γύρω από τι σημαίνει «να εργάζεσαι στον πολιτισμό».

Όπως επισημαίνει ο Hall, η παραγωγή νοήματος είναι προϊόν συνεχούς διαπραγματεύσεως και κυκλοφορίας. Το κύκλωμα του πολιτισμού (*circuit of culture*) περιλαμβάνει πολλαπλά σημεία παραγωγής και αναπαραγωγής νοήματος: την παραγωγή, την κατανάλωση, την ταυτότητα, τη ρύθμιση και –κρίσιμα εδώ– την αναπαράσταση. Η αναπαράσταση, ως κρίκος αυτού του κυκλώματος, είναι ο μηχανισμός μέσω του οποίου οι εργαζόμενες κάνουν την εργασία τους «ορατή» και «νοητή», τόσο στους ίδιους τους εαυτούς τους όσο και στο εξωτερικό περιβάλλον.

Το νόημα δεν είναι εγγενές στα πράγματα· δίνεται σε αυτά από εμάς, μέσα από τους τρόπους με τους οποίους τα εντάσσουμε στις καθημερινές μας πρακτικές

και τους τρόπους με τους οποίους τα αναπαριστούμε: τις λέξεις, τις εικόνες, τα συναισθήματα, τις ταξινομήσεις και τις αξίες που τους αποδίδουμε. Έτσι και στην περίπτωση της πολιτιστικής εργασίας, οι εργαζόμενες νοηματοδοτούν την εργασία τους μέσω πρακτικών λόγου και αναπαράστασης που συχνά υπερβαίνουν την τυπική επαγγελματική ταυτότητα και επεκτείνονται σε πεδία συναισθηματικής και πολιτικής συμμετοχής.

Η σημασία της αναπαράστασης στην πολιτιστική εργασία, όπως φαίνεται και στην ανάλυση της *documenta 14*, έγκειται επίσης στο ποιοι λόγοι αποκτούν ισχύ, ποιοι λόγοι αποσιωπούνται και πώς νομιμοποιείται η κοινωνική θέση του πολιτιστικού υποκειμένου. Οι εργαζόμενες συμμετέχουν ενεργά στην αναπαραγωγή, αλλά και εν δυνάμει στην αντίσταση των κυρίαρχων λόγων περί εργασίας. Η *documenta 14*, ως πεδίο συγκρουσιακής και συλλογικής μάθησης, κατέδειξε ακριβώς αυτή τη δυναμική: μέσα από την αναπαράσταση της εμπειρίας, οι εργαζόμενες συγκρότησαν κοινότητες νοήματος και ταυτόχρονα κατέστησαν ορατές τις εργαλειακές σχέσεις εξουσίας που διατρέχουν την παραγωγή της σύγχρονης τέχνης.

1.3. Κόσμοι της τέχνης

Οι *Κόσμοι της Τέχνης* δεν αποτελούν μελέτη κάποιας συγκεκριμένης ομάδας καλλιτεχνιδών, μιας καλλιτεχνικής κοινότητας ή ενός συγκεκριμένου είδους τέχνης που ασκείται σε συγκεκριμένο πλαίσιο. Αντίθετα, αποτελούν μια εμπειρικά θεμελιωμένη προσέγγιση στα είδη ερωτημάτων που μπορεί κανείς να θέσει και στις διαδικασίες που θα ακολουθούσε αν επρόκειτο να μελετήσει οποιοδήποτε παρόμοιο φαινόμενο. Με άλλα λόγια, θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι *Κόσμοι της Τέχνης* προσφέρουν έναν τρόπο θέασης της τέχνης, ο οποίος έχει ως στόχο τη δημιουργία προβλημάτων προς διερεύνηση. (Becker, 2005)

Στη μελέτη του *Κόσμοι της Τέχνης*, ο Howard Becker (1982) πραγματεύεται το πώς το έργο τέχνης προκύπτει μέσω της συλλογικής δραστηριότητας και ενός δικτύου ατόμων, διαδικασιών και συσχετίσεων που περιλαμβάνει ως δρώσες από τις προμηθευτέριες υλικών μέχρι και το ίδιο το κοινό. Στο σημείο αυτό αξίζει να διευκρινιστεί πως οι διαπιστώσεις αυτές αφορούν τον Δυτικό Κόσμο. Πρέπει ακόμη να επισημανθεί πως υπάρχουν πολλές και διαφορετικές μορφές συνεργασίας, παραγωγής και αξιολόγησης των έργων τέχνης από πολιτισμούς και κοινωνικές

ομάδες, ιδίως στον παγκόσμιο Νότο και περιοχές του Βορρά όπως το Sarmi, περιοχές του Καναδά κ.ά.

Αυτό που απασχολεί τον Becker είναι τα μοτίβα συνεργασίας μεταξύ των ατόμων που δημιουργούν το έργο, παρά το έργο το ίδιο. Εντούτοις η προσέγγισή του παραμένει εργο-κεντρική. Συνιστά, ωστόσο, μια βασική ανάλυση κοινωνικής οργάνωσης και όχι απλώς μια αισθητική ανάγνωση. Ειδικότερα, την περίοδο που ο ίδιος εκκινεί και ολοκληρώνει την έρευνά του, η κυρίαρχη παράδοση θέτει το έργο και την καλλιτέχνηδα στο επίκεντρο και δεν συμπεριλαμβάνει στη συζήτηση το δίκτυο των εργασιών και συνεργασιών ως ένα κρίσιμο κοινωνικό φαινόμενο (Becker, 2005). Ο Becker δεν εξετάζει την τέχνη καθαυτή, αλλά τις κοινωνικές διαδικασίες και εργασίες που καθιστούν δυνατή την παραγωγή της.

Ο τρόπος που επιτελούνται τα πράγματα είτε νομιμοποιεί τα ίδια τα παραγόμενα έργα και τις διαδικασίες τους, ακολουθώντας ένα καθορισμένο κυρίαρχο σκεπτικό, είτε θέτει αυτό το σκεπτικό σε αναθεώρηση. Ο Becker, βέβαια, συνδέει την παραπάνω κριτική προσέγγιση με την πρόσληψη του έργου, που τελικά νομιμοποιεί και αξιολογεί τις διαδικασίες που το παρήγαγαν, καθώς και το ίδιο το έργο. Σε κάθε περίπτωση κάθε άτομο/ομάδα που συμμετέχει σε αυτόν τον κόσμο εκπαιδεύεται εντός και εκτός αυτού του κόσμου και φέρει μια συγκεκριμένου τύπου γνώση και προσλαμβάνουσες για την αντίστοιχη διαδικασία, στην οποία λαμβάνει μέρος, συμμετέχοντας έτσι στην αέναη διαμόρφωση και αναπαραγωγή των όρων και παραγόντων που θέτει. Τα άτομα είναι, τελικά, αυτά που επικυρώνουν και μεταβιβάζουν τη συγκεκριμένη γνώση.

Προεκτείνοντας αυτήν τη διαπίστωση, η παρούσα έρευνα θα εστιάσει στη συνέπεια των αξιών που διατρέχουν τις «ριζοσπαστικές» επιμελητικές και καλλιτεχνικές προθέσεις και τις εργασιακές συνθήκες που αυτές κληρονομούν, κληροδοτούν, αναπαράγουν και νομιμοποιούν για το σύνολο των διαδικασιών που χαρακτηρίζουν έναν και πολλούς κόσμους της τέχνης.

Τι θα συμβεί αν δεν κάνουμε τα πράγματα όπως μάθαμε να τα κάνουμε και όπως γίνονται έως τώρα; Η απάντηση που δίνει στο ερώτημα αυτό ο Becker είναι πως, πολύ απλά, «το έργο δεν θα είναι το ίδιο» με αυτό που θα ήταν, αν επιτελούσαμε τις διαδικασίες ακριβώς όπως γίνονται έως τώρα (Becker, 1982: 6). Κάτι τέτοιο είναι εκ διαμέτρου αντίθετο από τη νομοτελειακή παραδοχή πως, αν δεν

συνεχίσουμε να κάνουμε τα πράγματα όπως τα γνωρίζουμε, εκείνα θα πάψουν, οι διαδικασίες θα σταματήσουν, η τέχνη θα εκλείψει, οι οργανισμοί θα κλείσουν και ο πολιτισμός θα παρακμάσει. Οι διαδικασίες μπορούν να επιτελεστούν με μια ποικιλία τρόπων, δίνοντας μια ποικιλία αποτελεσμάτων. Δεν υπάρχουν φυσικές στο μέσο διαδικασίες και «είναι παραπλανητικό να προτείνεται πως υπάρχει η αναγκαιότητα για αυτούς τους [οικείους, διδαγμένους] τρόπους να επιβιώνουν ακριβώς όπως μεταβιβάζονται» (Becker, 1982: 6). Πρόκειται για δοσμένους όρους, συνθήκες και εργασίες που αναπαράγονται με σχετική και ωστόσο ορισμένη ευελιξία, πατώντας σε παλαιότερες και πιο σύγχρονες «παραδόσεις» ή/και «ρουτίνες».

Οι ρουτίνες, σε πολύ πρακτικό επίπεδο, εξυπηρετούν έναν κοινό κώδικα ανάμεσα στις εμπλεκόμενες και την εξοικονόμηση χρόνου, ελαχιστοποιώντας τα περιθώρια λαθών που θα κόστιζαν πόρους αναφορικά με την παραγωγή ενός έργου. Η αυτοματοποίηση των διαδικασιών στο πεδίο της πολιτιστικής εργασίας βάσει καπιταλιστικών αξιών που διέπουν την οικονομία της τέχνης για λόγους εξοικονόμησης χρόνου, χρήματος και υπόληψης εξυπηρετεί και αναπαράγει εκμεταλλευτικά μοτίβα για τις εργαζόμενες στην τέχνη.

1.4. Η σκηνή

Η «σκηνή» εισέρχεται στην κοινωνιολογία, σύμφωνα με τους Pascal Gielen (2009) και Alan Blum (2001), ως μια μορφή κοινωνικής οργάνωσης. Καλλιτεχνική σκηνή, λοιπόν, μπορεί να είναι και με όρους χωρικής εγγύτητας εκεί όπου συναντά κανένα «μια Kunsthalle, μια πειραματική θεατρική σκηνή, μια διεθνής σχολή χορού, μια εναλλακτική αίθουσα προβολών, μερικά fusion εστιατόρια και μπαρ– καθώς και πλήθος γκέι ατόμων – συγκεντρωμένα σε ένα χώρο που χαρακτηρίζεται από πυκνή συγκέντρωση εναλλακτικών ατομικτήτων, κοινωνικών ομάδων και υψηλής λειτουργικότητας μιας άτυπης οργάνωσης (Gielen, 2009:9).

Η χρήση της έννοιας «σκηνή» επιλέγεται συνήθως σε ένα πλαίσιο που παράγει συγκεκριμένα νοήματα. Έτσι, κάνουμε λόγο για «σκηνή» όταν θέλουμε να αναφερθούμε σε εναλλακτικά, ανορθόδοξα ή/και παραβατικά δίκτυα (η καλλιτεχνική ή θεατρική σκηνή, αλλά και η σκηνή των ναρκωτικών ή του εγκλήματος) και όχι όταν αναφερόμαστε σε ετεροκανονικές ή κανονικοποιημένες ομάδες και επαγγελματίες (δημόσιες υπαλλήλους, τραπεζίτισσες, αστυνομικές). Η λέξη «σκηνή», λοιπόν,

φαντάζει μια ταιριαστή επιλογή που φέρει τόσο τα κοινωνικά δομημένα νοήματα όσο και τις συσχετίσεις που κρατούν τις αναλύσεις περί εργασίας στην τέχνη και των υποκειμένων της στον δημόσιο λόγο και την κοινή γνώμη σε σχετική απόσταση από τα υπόλοιπα επαγγέλματα και επαγγελματίες. Αν και η «σκηνή» –εναλλακτική, αβανγκαρντ, ανεξάρτητη– είναι πια πλήρως ενσωματωμένη στην αντίληψη της σύγχρονης κοινωνικής ζωής και πλήρως καλοδεχούμενη από την οικονομία και το καπιταλιστικό μοντέλο οργάνωσης που εργαλειοποιεί την ύπαρξη εναλλακτικών, για να διατηρεί την διαιώνιση του. Ταυτόχρονα, η έννοια «σκηνή» υπονοεί μια άτυπη σχεσιακότητα μεταξύ των δρώσων της, είτε πρόκειται για υποκείμενα είτε για οργανισμούς, που με τη σειρά της υπαινίσσεται την ευελιξία και την εν δυνάμει παροδικότητα των δικτύων που δημιουργούνται μεταξύ αυτών, καθώς και μια, μάλλον φαινομενική, ευκολότερη είσοδο με πολύ πιο ελεύθερους όρους συμμετοχής.

1.4.1. Τοπική σκηνή – παγκοσμιοποίηση.

Ο κόσμος της τέχνης προσφέρει ένα πολύ χρήσιμο πλαίσιο από έννοιες και θεωρίες για την παρούσα έρευνα. Όσον αφορά όμως τον χαρακτηρισμό των κόσμων ή δικτύων της σύγχρονης τέχνης η έννοια της σκηνής έχει να προσφέρει μερικά ακόμα χαρακτηριστικά που την καθιστούν τον κατάλληλο όρο για να συνεχιστεί η ανάπτυξή της. Ένα από αυτά είναι και ο παγκοσμιοποιημένος ή κοσμοτοπικός χαρακτήρας της σκηνής. Τουλάχιστον στον δυτικό κόσμο και τα ανεπτυγμένα αστικά κέντρα οι κοινές αναφορές παραμένουν οι ίδιες, δημιουργώντας μια φαινομενική, αλλά πάντα σχετική οικειότητα και εντύπωση ενός κοινού διακυβεύματος παρά τις πολιτισμικές διαφοροποιήσεις. Ο Gielen (2009:14). φέρνει ως παράδειγμα πώς η αναφορά, για παράδειγμα, στον Damien Hirst θα ήταν αναγνωρίσιμη σε πόλεις όπως Shanghai, Tokyo, New York, London, Berlin or Brussels και θα έθετε ένα κοινό τόπο συζήτησης. Ταυτόχρονα, η σκηνή παραμένει φανερά και περήφανα τοπική για τα υποκείμενα που τη διαμορφώνουν άμεσα, προσφέροντας την ασφάλεια και την οικειότητα ενός γνώριμου κόσμου. Και αυτό γιατί εντός της σκηνής θολώνουν τα όρια των επαγγελματικών και προσωπικών δράσεων. Η εργασία, τα ενδιαφέροντα και οι διαπροσωπικές σχέσεις είναι δύσκολο να διαχωριστούν σε επαγγελματικές (δημόσιες) και προσωπικές (ιδιωτικές). «Αν και ίσως ακούγεται επιφανειακό, το σαλόνι του ξενοδοχείου, τα εγκαίνια και το fusion εστιατόριο αποτελούν χώρους

τόσο για ανεπίσημες κουβέντες όσο και για επαγγελματικές συμφωνίες» (Gielen, 2009:9). Ιδιαίτερα καθοριστική σε αυτό είναι η ορατότητα και η ηχηρότητα. Η τυπικότητα και η μη-τυπικότητα εμπλέκονται και συνυπάρχουν, δημιουργώντας το γόνιμο έδαφος για την ανάπτυξη ενός συστηματικού βιοπολιτικού ελέγχου.

1.5. Υποκείμενα και πολλαπλότητες

«Η πολλαπλότητα συγκροτεί την υποκειμενικότητα [...] θέτοντας το πολιτικό ερώτημα του τι είμαστε ικανές να κάνουμε.» (Virno, 2004:7)

Το πέρασμα εδώ από τους πολλαπλούς κόσμους της τέχνης στην έννοια της πολλαπλότητας εισέρχεται στην καίρια σημερινή συζήτηση για τη σύγχρονη τέχνη και κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική στην ανάπτυξη της συγκεκριμένης έρευνας.

Όταν κάνουμε λόγο για υποκείμενα, θέλοντας να καταλάβουμε την οργάνωση αυτών των διαδικασιών και των όρων που παράγουν για τα ίδια, αναφερόμαστε σε πολλαπλότητες που συνθέτουν ένα δυναμικό πεδίο με υπό διαπραγμάτευση χαρακτηριστικά. Από τη μία, εννοούμε τους κόσμους της τέχνης στους οποίους παραδοσιακά εμπλέκονταν ορισμένα επαγγέλματα. Λ.χ. βλέπουμε σήμερα να εισέρχονται πλήθος διαφορετικών ειδικοτήτων και κοινωνικών ομάδων σε ένα διευρυμένο διεπιστημονικό, διακαλλιτεχνικό και κοινωνικό πλαίσιο. Οι ακόμη και εφήμερες μορφές εργασίας/συνεργασίας, δημιουργούν ένα προηγούμενο το οποίο συσσωρευτικά παράγει μοτίβα συλλογικής δραστηριότητας, «φόρμουλες» που εισέρχονται και νομιμοποιούνται στον κόσμο της τέχνης. Από την άλλη, η εξίσωση αυτή της καλλιτεχνικής εργασίας με κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα που αναπόφευκτα, ορατά ή αόρατα, προϋποθέτει τη συνεργασία πλήθους ανθρώπων είναι απελευθερωτική για τη συνέχεια ανάλυσης του φαινομένου.

Στο *A Grammar of the Multitude* (2004) ο Paolo Virno αναλύει την έννοια της πολλαπλότητας (*multitude*) ως ένα σύνολο ατομικότητων, του οποίου η αυτόνομη δραστηριότητα οργανώνεται άτυπα. Η αρχή της εξατομίκευσης (*principle of individuation*) στη μεταφορντική κοινωνική πραγματικότητα θεωρητικοποιεί την ιδέα ότι το υποκείμενο «εξατομικεύεται» μέσα από κοινωνικές διαδικασίες σε σχέση με τα άλλα. Πρόκειται για ένα πλήθος που παραμένει ετερογενές και πλουραλιστικό και

«συναντιέται» σε κοινούς τόπους που διαμορφώνονται από οικουμενικές δυνάμεις, όπως η γλώσσα και τα συναισθήματα.

Η καλλιτεχνική σκηνή, αν και συνεκτική, παραμένει ένα δίκτυο άτυπων συχνά σχέσεων και δικτύων. Η έννοια της πολλαπλότητας μας επιτρέπει να φανταστούμε τις δυνατότητες για ριζοσπαστικές πρακτικές και εφευρέσεις ή επανεφευρέσεις τρόπων εργασίας και συνεργασίας και μετατοπίσεις εντός και εκτός της σκηνής.

Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας, οι βασικές αυτές έννοιες αποτελούν κλειδιά, προκειμένου να αναλύσουμε το πώς συγκεκριμένες δραστηριότητες για την παραγωγή των πολιτιστικών προϊόντων εν γένει –από το έργο έως διοργανώσεις– (ανα)παράγουν εργασιακά μοντέλα που θα καθορίζουν την πολιτιστική εργασία, παραγωγή και κατανάλωση ήδη από τον τομέα της εκπαίδευσης, στην οικονομία και την αγορά εργασίας, στην παρουσία στη δημόσια σφαίρα και αλληλεπίδραση με το κοινωνικό σύνολο.

1.5.1. Νέες υποκειμενικότητες και αυτορρύθμιση.

«Δούλεψε τον εαυτό σου, μην αλλάξεις τον κόσμο.» (Gill, 2019:13)

1.5.1.1. Επιτελεσματικότητα.

Πριν θίξουμε το ζήτημα των νέων υποκειμενικοτήτων χρειάζεται να μιλήσουμε για τον όρο της επιτελεσματικότητας. Εφόσον το σώμα είναι ύλη, η αντίληψή μας για αυτό δεν βασίζεται σε κάτι δεδομένο, αλλά σε αυτό που εμείς οι ίδιες παράγουμε. Ως εκ τούτου, το σώμα ταυτίζεται με την έννοια της επιτελεσματικότητας. Το βιολογικό και το κοινωνικό φύλο δεν είναι παρά επιτελέσεις (*performances*), οι οποίες αποκτούν ισχύ και εξουσία μέσω των επαναλαμβανόμενων πράξεων των υποκειμένων. Κατά συνέπεια, το φύλο δεν είναι αυτό που είμαστε, αλλά αυτό που επιτελούμε.

Η επιτελεσματικότητα βασίζεται στην κανονιστική δύναμη της επανάληψης. Η αναγκαία επιβολή του να ανήκουμε σε ένα από τα δύο κοινωνικά φύλα συντελεί στην ύπαρξη αποκλεισμών (*exclusions*), οι οποίες αφενός υπερβαίνουν και αψηφούν την επιβολή αυτή και αφετέρου συντελούν και αυτές στην κανονικοποίηση (Butler, 2006).

1.5.1.2. Τα υποκείμενα.

Η θεωρία του Michel Foucault (1988) σχετικά με τις τεχνολογίες του εαυτού είναι κρίσιμη για την κατανόηση των μηχανισμών μέσω των οποίων ο νεοφιλελευθερισμός υποκινεί τη συμπεριφορά των ατόμων. Ο Foucault εξετάζει πώς τα άτομα εσωτερικεύουν συστήματα ελέγχου, αυτορυθμιζόμενα σύμφωνα με τους κοινωνικούς κανόνες. Με το πρόσχημα της αυτενέργειας και της ελεύθερης επιλογής, η ιδέα ότι τα άτομα πρέπει να εργάζονται συνεχώς για τον εαυτό τους ευθυγραμμίζεται με το ευρύτερο νεοφιλελεύθερο σχέδιο ελαχιστοποίησης της κρατικής παρέμβασης και μεγιστοποίησης της ατομικής ευθύνης.

1.5.1.3. Το κοινωνικό εργοστάσιο και το νέο προκαριάτο.

Στο άρθρο *In the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work* (2008) των Rosalind Gill και Andy Pratt αναλύεται η σύγχρονη εργασία και οι συνθήκες που τη χαρακτηρίζουν, ιδιαίτερα στον τομέα της πολιτιστικής παραγωγής. Το πλήθος της δημιουργικής τάξης στην οικονομία των υπηρεσιών και της γνώσης δημιουργείται σε ένα κλίμα ανεπισημοποίησης της εργασίας (*casualised labour*) και αλλαγών που έχουν έρθει με το προηγμένο καπιταλιστικό μοντέλο υπό τις ραγδαίες εξελίξεις στην τεχνολογία, την επικοινωνία και την παγκοσμιοποίηση.

Το νέο προκαριάτο (*new precariat > precariousness + proletariat*) χαρακτηρίζεται κυρίως από την επισφαλή, αβέβαιη, προσωρινή ή/και ασταθή εργασία σε σημείο που συνθέτει ένα συμπαγές μοντέλο απασχόλησης. Οι εργαζόμενες είναι τόσο υψηλόμισθες όσο και χαμηλόμισθες με υψηλό στάτους εκπαίδευσης, εξουσιοδοτημένες να πάρουν αποφάσεις, ρίσκα και να αυτοθυσιαστούν για την εργασία που έχουν επιλέξει. Η σχέση τους με την εκμετάλλευση στον τομέα της εργασίας γίνεται δυσδιάκριτη, ακριβώς λόγω των αλλαγών που τελούνται σε αυτόν, με αποτέλεσμα να συζητάμε για έννοιες όπως αυτή της *flexploitation* (Gill, 2008) και της αυτοεκμετάλλευσης (*self exploitation*). *Entrepreneurs, freelancers, cool* και *creatives*, τοποθετούνται σε αυτή τη στιγμή της ιστορίας ως ενεργές, δυναμικές ατομικότητες και δεν αποτελούν θύματα του κεφαλαίου, αλλά είναι πια μέρος μιας εξισωτικής διαλεκτικής λογικής που τα θέλει να υποτάσσονται αυτοβούλως.

Ο καπιταλισμός δεν είναι απλώς ένα οικονομικό μοντέλο, αλλά μια δύναμη που έρχεται και οργανώνει τον τρόπο ζωής του ατόμου και των κοινωνιών. Εργασία και ζωή συμπλέκονται εντός του, δημιουργώντας νέα μοντέλα ύπαρξης και κοινωνικής συσχέτισης. Οι νέες υποκειμενικότητες και κοινωνικότητες εντοπίζονται στο κοινωνικό εργοστάσιο (*social factory*) που έχει σπάσει τα τείχη του και έχει διαχυθεί στην κοινωνία. Η εργασία αποεδαφικοποιείται και δεν έχει πλέον ως κέντρο της το εργοστάσιο, αλλά το σύνολο της κοινωνίας που είναι στη διάθεση του κεφαλαίου.

Ήδη από τη δεκαετία του 1970 οι Ιταλοί αυτόνομοι μαρξιστές, όπως ο Negri, και στη συνέχεια οι ερευνήτριες που επηρεάζονται από αυτούς, όπως και η Gill, υπογραμμίζουν την έμφαση στις υποκειμενικότητες, όχι μόνο ως το πλήθος με την καθοριστική δύναμη, αλλά και ως το πλήθος που, μέσω της άυλης εργασίας του (*immaterial labour*), παράγει άυλα αγαθά (*immaterial goods*), τα οποία νοηματοδοτούνται και νοηματοδοτούν την πολιτιστική παραγωγή μέσα από τη ρύθμιση πρότυπων, κανόνων, γούστου και κοινής γνώμης. Δηλαδή, μέσα από διαδικασίες που ξεφεύγουν από αυτό που παραδοσιακά αναγνωρίζεται ως εργασία και το οποίο ο Lazzarato (1996) συνοψίζει ως μαζική διανοητικότητα (*mass intellectuality*).

1.5.1.4. Οι τεχνολογίες του εαυτού

Οι τεχνολογίες του εαυτού του Michel Foucault (1988) προσφέρουν ένα πλαίσιο κατανόησης για το πώς ο νεοφιλελευθερισμός διεισδύει στην προσωπική ταυτότητα και επιβάλλεται τελικά μέσω της αυτορρύθμισης και της αυτενέργειας. Ο Foucault (1988) περιγράφει πώς τα άτομα εσωτερικεύουν τους κανόνες και τις ισχύουσες σχέσεις εξουσίας, τροποποιώντας τη συμπεριφορά τους, έτσι ώστε αυτή να ευθυγραμμίζεται με τις κοινωνικές απαιτήσεις μέσα από διαδικασίες αυτοεπιτήρησης. Στον νεοφιλελευθερισμό, αυτές οι τεχνολογίες επαναπροσδιορίζονται ως εργαλεία προσωπικής ανάπτυξης και ενδυνάμωσης, παρουσιάζοντας την αυτορρύθμιση ως μέσο επίτευξης επιτυχίας σε μια ανταγωνιστική, αγοραστική κοινωνία.

Στην εμπειρική έρευνα της Gill (2002; 2007), το πρεκαριάτο και οι αντιφατικές πτυχές του, καθώς και οι εμπειρίες των υποκειμένων αναδεικνύουν έννοιες που

στοιχειοθετούν αυτό που ονομάζεται *affective labour* και πλαισιώνεται από ένα λεξιλόγιο αγάπης και κούλνες (*coolness*) στις Πολιτιστικές και Δημιουργικές Βιομηχανίες και ειδικότερα στην εργασία στα νέα μέσα και τον Ιστό. Αυτή η μορφή εργασίας περιλαμβάνει τις επικοινωνιακές και συναισθηματικές δεξιότητες των εργαζομένων, ευελιξία, ανεκτικότητα και αντοχή (Gill, 2007) και απαιτεί τη διαχείριση του εαυτού (*managing of self*) με όρους επιχειρηματικότητας (*entrepreneurship*) και αυτοπροβολής (Gill, 2011). Η πολυπλοκότητα και τα αντιφατικά συναισθήματα συμπυκνώνονται γύρω από δίπολα, όπως η σύγκρουση μεταξύ αυτονομίας και συνεχούς επισφάλειας, η απαίτηση συνεχούς εκπαίδευσης, ανεξάντλητης δημιουργικότητας και καινοτομίας σε συνάρτηση με διευρυμένα ωράρια εργασίας ή/και άτυπης εργασίας με ασταθές εισόδημα, η αναίρεση του φαινομενικά εξισωτικού χαρακτήρα μέσα από τα επανασκευασμένα ρατσιστικά/σεξιστικά μοτίβα και η εναλλαγή συναισθημάτων ευχαρίστησης και αγωνίας (Gill, 2007). Μεγάλη πρόκληση παραμένει η διαρκής μεταβολή της φύσης της εργασίας στις ΠΔΒ, που είναι στενά συνδεδεμένη με τις τεχνολογικές εξελίξεις. Συγκεκριμένα, οι βασικές αλλαγές που συντελούνται σε σχέση με τη δεκαετία του 1990 είναι η αύξηση του επαγγελματισμού που έρχεται να πάρει τη θέση της αρχικής ανεπίσημης εργασίας, η αυξανόμενη εμπορευματοποίηση, άρα και εξειδίκευση, και, επακόλουθως, η απομάκρυνση από τον ουτοπισμό που χαρακτήριζε την εποχή ειδικότερα μετά την αρχική ενασχόληση με τον Ιστό 2.0.

Η Gill, στο κείμενο που συνυπογράφει με τον Pratt (2008), εξετάζει πώς οι συνθήκες αβεβαιότητας που μελετά, και χαρακτηρίζουν το πεδίο, οδηγούν σε νέες μορφές πολιτικής συνείδησης και αντίστασης, ιδιαίτερα στο πλαίσιο της αυτονομίας της εργασίας και των πολιτικών κινήματων που επικεντρώνονται στην επισφάλεια. Η αισιοδοξία και η έμφαση στις δυνατότητες που διαφαίνονται στα πρώτα κείμενα φαίνεται ότι παραχωρούν τη θέση τους στη σχεδόν προειδοποιητική ανάλυση και κριτική και στην έμφαση στη συνειδητοποίηση της πολυπλοκότητας των συνθηκών και των φαινομένων ως το πρώτο βήμα των επακόλουθων απαραίτητων διαδικασιών διεκδίκησης.

Αυτές οι εφαρμογές χωρίζονται χονδρικά από τον Lupton (2014) σε τυπολογίες αυτοεπιτήρησης ως ιδιωτικές (*private*), προωθημένες (*pushed*) και επιβεβλημένες (*imposed*). Μολαταύτα, η χρήση των εφαρμογών και οι πρακτικές

αυτοεπιτήρησης παρουσιάζονται ως εθελούσιες και όχι επιβεβλημένες στο πλαίσιο της καταναλωτικής κουλτούρας. Οι νεοφιλελεύθερες κοινωνίες μάς υποδεικνύουν: «δούλεψε τον εαυτό σου, μην αλλάξεις τον κόσμο» (Gill, 2019:13).

Βασίζεται σε αδύνατο βαθμό ενθουσιασμού και προθυμίας για αυτοεκμετάλλευση, και προσφέρει στα άτομα κυρίως τη δυνατότητα να εργάζονται ως υπεργολάβες, καθιστώντας τα έτσι πλήρως εξαρτημένα από τις μεγαλύτερες εταιρείες για τις οποίες παρέχουν υπηρεσίες. Το ιδανικό αυτής της οικονομίας στον πολιτιστικό τομέα είναι η άφιξη μιας ομάδας νεαρών ανθρώπων με υψηλή ενέργεια που θα κινήσει μπροστά την πολιτιστική οικονομία, αλλά σε μια εντελώς ιδιωτικοποιημένη και μη επιδοτούμενη κατεύθυνση. Αυτό που τελικά προκύπτει είναι μόνο μια κοινωνία μοναχικών, διαρκώς κινητικών και υπερβολικά καταπονημένων ατόμων, για τα οποία η κοινωνικοποίηση και η ψυχαγωγία δεν είναι τίποτα άλλο παρά ακόμα μία ευκαιρία για επαγγελματική συμφωνία – και η επαγγελματική συμφωνία, με τη σειρά της, απλώς μια ακόμη ευκαιρία για κοινωνικοποίηση.

1.6. Άτυπη γνώση, άυλη εργασία

« Η άυλη εργασία προϋποθέτει σε μεγάλο βαθμό τον διαμοιρασμό της γνώσης και των ιδεών» (Gielen, 2013)

«Γνωρίζουμε περισσότερα από όσα μπορούμε να διατυπώσουμε», υποστηρίζει ο Polanyi (1966:4). Ειδικότερα, η ανάλυση του Polanyi για το πώς μπορούν να γίνουν επιφανειακές αναγνωρίσεις/αναλύσεις χωρίς να εντοπίζεται η γνώση των στοιχείων που οδηγούν προς αυτές έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την παρούσα έρευνα. Συγκεκριμένα, η έλλειψη μιας ξεκάθαρης προσέγγισης δεικτικού ορισμού (*ostensive definition*) δικαιολογεί όλα τα παραπάνω. Στο παράδειγμα της *documenta 14* δεν υπάρχει κάποια συγκεκριμένη εργασιακή κουλτούρα, αλλά αυτή ενημερώνεται (ή και όχι) από τις επιμελητικές κατευθύνσεις της διοργάνωσης. Αξίζει να επισημανθεί πως η *documenta 14* υπήρξε μια επιμελητική πρόταση που ανατέθηκε από την gGmbH στον Adam Szymczyk και την ομάδα του χωρίς να υφίσταται πλήρης ταύτιση με τον θεσμό. Δεν ήταν λίγες οι φορές που το όραμα του καλλιτεχνικού διευθυντή

συγκρουόταν με την κατεύθυνση της διοργάνωσης, πράγμα που αποτυπώνεται και στο ντοκιμαντέρ «*exergue – on documenta 14*» (2024) του Δημήτρη Αθυρίδη.

Έτσι, το άτομο που λαμβάνει τη γνώση καλείται κάθε φορά να αναμετρηθεί με την έλλειψη του δεικτικού ορισμού και να την αναλύσει κατά το δοκούν. Η σημασία της γλώσσας είναι καταλυτική στο να εκφράσει αυτή τη σύνθετη άρρητη γνώση (*tacit knowing*) και τις δεξιότητες. Στην περίπτωση της σύγχρονης τέχνης είναι μεγάλης σημασίας μια πιο ανάγλυφη αποτύπωση των δεξιοτήτων και της γνώσης που κατέχουν οι επαγγελματίες, καθώς και μια σχολαστικότερη ανάλυση του πώς αρθρώνεται η εκπαίδευσή τους, τι περιλαμβάνει η εργασία τους και πώς αυτή κοστολογείται και, εν γένει, ποια είναι τα χαρακτηριστικά που την απαρτίζουν, σε σχέση πάντα με τα υποκείμενα που την επιτελούν.

Όταν ο Polanyi κάνει λόγο στην γνώση που υπάρχει, αλλά δεν μπορεί με ευκολία να διατυπωθεί αναφέρεται ουσιαστικά στην «άρρητη γνώση». Ειδικά στον τομέα της τέχνης και της επιμέλειας, αυτή η γνώση καθίσταται κομβική στο πώς διαμορφώνονται η σκηνή και οι άνθρωποι που απασχολούνται σε αυτήν. Πρόκειται για γνώση ενσώματη, σχεσιακή και βαθιά συνδεδεμένη με το πλαίσιο μέσα στο οποίο αποκτάται.

Στην περίπτωση της *documenta 14*, η απουσία ενός κεντρικού προγράμματος εκπαίδευσης ή τυπικής ιεραρχίας στη διοργάνωση προσέφερε μεν ελευθερία, αλλά ταυτόχρονα ενίσχυσε την ασάφεια. Οι συμμετέχουσες όφειλαν να προσανατολιστούν μέσα σε ένα περιβάλλον, όπου οι ρόλοι δεν ήταν πάντα ξεκάθαροι και τα όρια μεταξύ καλλιτεχνικής πράξης και οργανωτικής ευθύνης ήταν πορώδη και διαρκώς επαναπροσδιορίζονταν.

Το κεφάλαιο αυτό προτείνει ότι η γνώση που αποκτά καμία μέσω της πρακτικής αποτελεί κρίσιμο εργαλείο επιβίωσης και διάκρισης. Οι εργαζόμενες στη σύγχρονη τέχνη μαθαίνουν «να είναι» μέσα από την ίδια τη συμμετοχή τους. Έτσι, η *documenta 14*, καθώς και άλλες παρόμοιες διοργανώσεις, συγκροτούν χώρους επιτελεστικής εκμάθησης, όπου τα υποκείμενα επινοούν νέους τρόπους ανταπόκρισης, δεδομένου ότι η κλίμακα στην οποία εργάζονται δεν έχει προηγούμενο στον χώρο των εικαστικών. Για τον λόγο αυτό, μεγάλο μέρος της άτυπης γνώσης, δεν είναι πάντα και δεν είναι εύκολα μεταβιβάσιμη, ακριβώς επειδή είναι προσωπική και βιωματική.

Ως εκ τούτου, η *documenta 14* υπήρξε εξαιρετικό πεδίο παραγωγής και κυκλοφορίας άτυπης γνώσης. Η Sevasti Tsampalla (2022) σε σχετική εργασία της παρουσιάζει το πώς οι καλλιτέχνες και οι επιμελητές που συμμετέχουν σε μεγάλες διοργανώσεις, όπως λ.χ. οι Μπιενάλε, ωθούνται προς αυτό που η ίδια αποδίδει με τον όρο *biennialise*, δηλαδή υιοθετούν ρόλους ευελιξίας και επιτελεστικής αποτελεσματικότητας. Πρόκειται για έναν τύπο υποκειμένου που συγκροτείται μέσω της πρακτικής, σε αντίθεση προς την ακαδημαϊκή ή πιστοποιημένη γνώση.

Η παραπάνω παρατήρηση συνδέεται με την έννοια της διευρυμένης επιμελητικής ιδιότητας, δηλαδή της ικανότητας να λειτουργεί το υποκείμενο εντός σύνθετων οικοσυστημάτων τέχνης ως παραγωγός αξίας, όχι μόνο μέσω των έργων ή της αισθητικής, αλλά και μέσω των δικτύων, των συνεργειών και της θεσμικής φαντασίας. Από μια τέτοια οπτική, η επιμέλεια μπορεί να προτείνει διάφορα είδη ηγεσίας και διαχείρισης σε μικρο-οικολογίες τέχνης, χωρίς να εστιάζει απόλυτα στο τελικό παραγόμενο, αλλά καθορίζοντας τις διαδικασίες.

Ο Maurizio Lazzarato (2013) επιχειρεί να προσδιορίσει μια έννοια που κρίνεται βασική για τη συγκεκριμένη διερεύνηση. Πρόκειται για την «άυλη εργασία» (*immaterial labor*), η οποία αναφέρεται στον τύπο εργασίας που ενημερώνει διανοητικά και πολιτισμικά το «τελικό προϊόν». Σε αυτό το πλαίσιο ο Lazzarato διατύπωσε τόσο τα τεχνικά όσο και τα υποκειμενικο-πολιτικά χαρακτηριστικά της εργατικής τάξης, τα οποία διακρίνουν μια εποχή που ζητά «η ψυχή της εργαζόμενης να γίνεται μέρος του εργοστασίου». Η υποκειμενικότητα της εργαζόμενης διατίθεται για οργάνωση και επιβολή, ενώ γύρω από αυτήν την αϋλότητα οργανώνονται η ποιότητα και η ποσότητα της εργασίας. Από τις εργαζόμενες αναμένεται να γίνουν «ενεργά υποκείμενα» στις διάφορες λειτουργίες της παραγωγής, φτάνοντας σε ένα σημείο όπου εγκαθιδρύεται η συλλογική μαθησιακή διαδικασία και μια συλλογική διαμόρφωση της εργασιακής υποκειμενικότητας.

Η καπιταλιστική οργάνωση της εργασίας χρειάζεται έναν άμεσο, μη διαμεσολαβημένο τρόπο επιβολής εξουσίας πάνω στην ίδια την υποκειμενικότητα. «Το νέο σύνθημα των δυτικών κοινωνιών είναι ότι όλοι πρέπει να “γίνουμε υποκείμενα”» (Lazzarato, 2013: 134,5). Η «συμμετοχική διοίκηση» αποτελεί τεχνολογία εξουσίας, δημιουργίας και ελέγχου των «υποκειμενικών διεργασιών».

Τέλος, όπως αναφέρει η Tsampalla (2022), το διεθνές πεδίο της τέχνης συνδέεται με μια συλλογικά παραγόμενη αξία, που βασίζεται στη συνεργασία και σε ενός είδους μετα-θεσμική άυλη εργασία που προϋποθέτει αυτοδιαχείριση, αυτοθυσία και συνδέεται άμεσα με την εργασιακή επισφάλεια. Η ένταξη σε αυτήν την κυκλοφορία αποφέρει κοινωνικό και συμβολικό κεφάλαιο, χωρίς όμως πάντα να προκύπτει άμεσο οικονομικό όφελος.

Κεφάλαιο 2. Μεθοδολογία

Σημείο εκκίνησης της έρευνας είναι το ενδιαφέρον για τους τρόπους με τους οποίους τα άτομα που εργάζονται στη σύγχρονη τέχνη σήμερα, και ιδίως όσα απασχολούνται στον τομέα της επιμέλειας και της διαχείρισης καλλιτεχνικών projects, αποκτούν και αναπαράγουν την απαραίτητη για την επιτέλεση της εργασίας τους γνώση, εστιάζοντας στη δυναμική που κάτι τέτοιο μπορεί να φέρει σε ένα συλλογικό επίπεδο διαμόρφωσης τόσο των συνθηκών εργασίας των ίδιων των υποκειμένων όσο και μιας ευρύτερης μεταθεσμικής δημόσιας πολιτικής.

2.1. Ερευνητικά ερωτήματα

Τα κεντρικά ερευνητικά ερωτήματα που προκύπτουν από την παραπάνω διαπίστωση και τα οποία επιχειρεί να απαντήσει η παρούσα διερεύνηση συνοψίζονται ως εξής:

- Με ποιον τρόπο διαρθρώνεται η γνώση την οποία χρειάζονται οι εργαζόμενες στη σύγχρονη τέχνη και πολιτιστική εργασία άτομα, προκειμένου να εισέλθουν και να κινηθούν στην αγορά εργασίας;
- Πώς διακινείται αυτή η γνώση εντός της καλλιτεχνικής σκηνής;
- Τι χαρακτηρίζει τα σημερινά εργαζόμενα άτομα στη σύγχρονη τέχνη;
- Πώς προσλαμβάνεται και αναπαράγεται η άρρητη γνώση;

Τα ερωτήματα αυτά εστιάζουν, ουσιαστικά, στον τρόπο που λειτουργεί η σκηνή της σύγχρονης τέχνης και της πολιτιστικής εργασίας γενικότερα, και χαρτογραφούν τους άτυπους τρόπους που διαμορφώνουν τόσο τη γνώση γύρω από την εργασία όσο και τις ίδιες τις υποκειμενικότητες που την επιτελούν και την αναπαράγουν.

Ένα πρόσθετο ερώτημα που τίθεται στον ερευνητικό φακό της εργασίας είναι το ακόλουθο:

- Τι είδους μετατοπίσεις μπορούν να φέρουν μεγάλης κλίμακας διοργανώσεις, όπως αυτή της *documenta 14*, μέσα από την ανάπτυξη και διακίνηση άρρητης γνώσης και δεξιοτήτων στη δημόσια, ιδιωτική και ανεξάρτητη σφαίρα καλλιτεχνικής παραγωγής και στη μεταξύ τους δυναμική;

Λαμβάνοντας υπόψη τις στρατηγικές συνεργασίες της συγκεκριμένης διοργάνωσης με (ημι)δημόσιους χώρους και θεσμούς, αλλά και με ανεξάρτητους οργανισμούς και πρωτοβουλίες συλλογικοτήτων, το συγκεκριμένο ερώτημα

ανιχνεύει τις ισορροπίες που, ενδεχομένως, διατάραξε ένα οικοσύστημα εντός ενός ήδη υπάρχοντος οικοσυστήματος και εξερευνά το τι ανέδειξε ή υπογράμμισε σε σχέση με το τελευταίο.

Ένα πρόσθετο ερευνητικό ερώτημα που απασχολεί είναι το εξής:

- Ποιος είναι ο ρόλος της επιμελητικής πρακτικής και πολιτιστικής διαχείρισης στη χάραξη μεταθεσμικής πολιτιστικής πολιτικής; Μπορούν να υπάρξουν μετατοπίσεις μέσα από τις εργαζόμενες της σύγχρονης τέχνης και από τις πρακτικές που αυτά προωθούν στους οργανισμούς;

Το συγκεκριμένο ερώτημα στρέφει το ενδιαφέρον κυρίως προς τα εργαλεία που χρησιμοποιούν τα επιμελητικά υποκείμενα, προκειμένου να διαμορφώσουν ένα πλαίσιο που μπορεί να εξεταστεί τόσο ως λόγος όσο και ως πρακτική. Αν και οι επιμελήτριες δεν είναι οι μόνες δρώσες, διατηρούν κομβικό ρόλο, καθώς είναι εκείνες που θέτουν τις αρχικές παραμέτρους και προϋποθέσεις της έκθεσης, διατηρώντας έτσι έναν βαθμό εξουσίας πάνω στις διαδικασίες και τα αποτελέσματα, ενώ βρίσκονται σε συνεχή διαπραγμάτευση με θεσμούς και οργανισμούς και μπορούν ενδεχομένως να προτείνουν δομικές αλλαγές.

2.2. Μεθοδολογία της εμπειρικής έρευνας

Έχοντας επιχειρήσει την επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας και αφού τέθηκαν τα ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας, στην ενότητα αυτή παρουσιάζεται η μεθοδολογική προσέγγιση, καθώς και τα ερευνητικά εργαλεία που κρίθηκαν κατάλληλα για την αναλυτική προσέγγιση των ερευνητικών ερωτημάτων. Η ενότητα περιλαμβάνει επίσης προβληματισμούς γύρω από τη μεθοδολογική προσέγγιση και τα ζητήματα που ανακύπτουν από αυτήν, παρουσιάζοντας τους λόγους επιλογής ποιοτικής μεθόδου και σχεδιασμού μελέτης περίπτωσης.

2.2.1. Επιλογή της ποιοτικής έρευνας.

Για να κατανοήσουμε σε βάθος τα ερευνητικά ερωτήματα που προέκυψαν, επιλέχθηκε η ποιοτική έρευνα, καθώς επιτρέπει να προσεγγίσουμε την πολυπλοκότητα των κοινωνικών φαινομένων και τη λειτουργία τους, με αποτέλεσμα τον σχηματισμό μιας πιο σφαιρικής και ουσιαστικής εικόνας για τα δεδομένα που μελετούμε (Denzin & Lincoln, 2000).

Αν και ο ιδανικότερος τρόπος προσέγγισης των υποκειμένων και του πεδίου θα ήταν η συμμετοχική επιτόπια παρατήρηση, λόγω χρονικών και πρακτικών περιορισμών δεν κατέστη εφικτή η πλήρης ενσωμάτωση της ερευνήτριας στην καθημερινή ζωή των συμμετεχουσών. Ωστόσο, η προσέγγιση διατηρεί αναστοχαστικά χαρακτηριστικά παρατήρησης, καθώς η ερευνήτρια κινείται μέσα σε κύκλους, χώρους και πρακτικές των υποκειμένων και διατηρεί εμπειρική σχέση με τον χώρο του σύγχρονου πολιτισμού, γεγονός που ενίσχυσε την κατανόηση του πλαισίου και των άτυπων μηχανισμών που το συγκροτούν.

Στην παρούσα μελέτη, η ποιοτική έρευνα αναδεικνύει τις εμπειρίες των υποκειμένων που απασχολήθηκαν από τη διοργάνωση και δραστηριοποιούνται στο χώρο του σύγχρονου πολιτισμού, προσφέροντας χώρο για συσχετισμούς και διαφοροποιήσεις, εστιάζοντας πια στα υποκείμενα. Η μελέτη περίπτωσης της *documenta 14* εξυπηρετεί ως ένα παράδειγμα μεγάλης κλίμακας που δεν έχει διαμορφωθεί στον ελληνικό χώρο, αλλά φέρνει μια θεσμική διάρθρωση από την κεντρική Ευρώπη, η οποία τοποθετείται και αναπροσαρμόζεται από τις εργαζόμενες πάνω στην οποία χτίζουν γνώση, δεξιότητες και δίκτυα.

Όλα τα παραπάνω, στοχεύουν να αναδείξουν την κοινωνική και πολιτική αναγκαιότητα αναγνώρισης των επαγγελματικών δραστηριοτήτων που απαρτίζουν την σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή και ανάδυσης πρακτικών και πολιτικών που εξασφαλίζουν ασφαλή εργασία για τις εργαζόμενες στη σύγχρονη τέχνη. Παράλληλα, αναδεικνύεται η επιμελητική εργασία ως μια πρακτική που μπορεί να προτείνει θεσμικές αλλαγές, πέρα από το να παράγει περιεχόμενο για καλλιτεχνικά συμβάντα και διοργάνωσης.

2.2.2. Επιλογή δείγματος.

Η εργασία στο πεδίο της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης αναδεικνύει την ανάγκη εξέτασης των συμφραζομένων και των ιδεολογιών (Tsampalla, 2022). Στοχεύει, επομένως, στο να εντοπίσει πώς το εκάστοτε πλαίσιο παραγωγής εκθέσεων επηρεάζει τις συνθήκες και τα χαρακτηριστικά εργασίας και τις εργασιακές υποκειμενικότητες των εργαζομένων.

Για τους σκοπούς της παρούσας μελέτης επιλέχθηκε η σκόπιμη δειγματοληψία (*purposive sample*) και κατ' επέκταση η περιπτώσιολογική ερευνά

(*case study*) της συγκεκριμένης διοργάνωσης. Μέσα από την περιπτωσιολογική έρευνα επιχειρείται μια εμβάθυνση στο συνεχές της γνώσης και στο πώς αυτή αναπτύσσεται και όχι στην απομόνωση και τον διαχωρισμό του από τη σύγχρονη ιστορία των εικαστικών φαινομένων στην Ελλάδα.

Το σώμα του δείγματος αποτελούν ελληνόφωνα άτομα που είχαν ή ανέπτυξαν επιμελητική ή διαχειριστική ιδιότητα στο πλαίσιο της *documenta 14*. Τα κριτήρια επιλογής των ατόμων υπαγόρευαν οι έννοιες του *support personel* και *continuers* που αναφέρει ο Becker (1982) και η λίστα της ομάδας εργασίας της διοργάνωσης, όπως ανακτήθηκε από την επίσημη ιστοσελίδα της, δεδομένου πως δεν αναφέρει τις καλλιτέχνιδες, αλλά τη βασική ομάδα. Ειδικότερα, ο Becker χρησιμοποιεί τον όρο *support personnel* για να διαχωρίσει και να περιγράψει τα μέρη που συμμετέχουν στην παραγωγή του έργου από τις καλλιτέχνιδες, συνδέοντας τα τελευταία με τις πυρηνικές δραστηριότητες που οδηγούν στη δημιουργία του έργου τέχνης. Ο όρος αυτός παραμένει δυναμικός όσο δυναμικός παραμένει και ο ορισμός των πυρηνικών εργασιών για την παραγωγή ενός έργου.

Οι συνεντεύξεις διαμορφώθηκαν, έπειτα από τη μελέτη της συναφούς βιβλιογραφίας, γύρω από τρεις κεντρικούς άξονες που:

- οι εργασιακές υποκειμενικότητες και τα χαρακτηριστικά τους
- η απόκτηση της γνώσης (τυπικά και άτυπα)
- η σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή (προ και μετά την *documenta 14*)

Η περίπτωση της *documenta 14* μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα και λόγω της αμφισημίας που χαρακτήρισε την πρόσληψή της σε τοπικό και διεθνές επίπεδο. Ο προβοκατόρικος τίτλος της, οι στρατηγικές συνεργασίες με δημόσιους οργανισμούς και εμπλοκή ομάδων από τον αυτόνομο και ακτιβιστικό χώρο. Υπό αυτό το πρίσμα, και εν μέσω της μνημονιακής έντασης που χαρακτήριζε τις σχέσεις Ελλάδας και Γερμανίας, η διοργάνωση δέχτηκε σφοδρή κριτική, ή τουλάχιστον έντονη δυσπιστία. Ωστόσο, θα ήταν αφελές να ισχυριστεί κανείς πως η διοργάνωση πραγματοποιήθηκε χωρίς να επηρεάσει καθόλου το υπάρχον οικοσύστημα. Θα ήταν επίσης υπερφίαλο να πούμε πως αποτέλεσε ένα δείγμα φιλόδοξης και αγωνιστικής επιμέλειας που είχε σκοπό να μεταβάλει την υπάρχουσα οικολογία της σύγχρονης τέχνης και ιδιαίτερα σε θεσμικό επίπεδο.

2.3. Ερευνητικές μέθοδοι και μεθοδολογικά εργαλεία

2.3.1. Διεξαγωγή συνεντεύξεων

Για την παρούσα έρευνα επιλέχθηκε αρχικά η μέθοδος των συνεντεύξεων ως βασικό εργαλείο συλλογής δεδομένων. Ανάμεσα στους πιο συνήθεις τύπους συνεντεύξεων, τις δομημένες, τις ημιδομημένες και τις μη-δομημένες, κρίθηκε πιο κατάλληλη η χρήση των ημιδομημένων συνεντεύξεων, καθώς επιτρέπει να προσεγγίσουμε τη ματιά του εκάστοτε ατόμου με την απαραίτητη ευελιξία, αλλά και με έναν βασικό οδηγό ερωτήσεων που εξασφαλίζει συνοχή και δυνατότητα σύγκρισης μεταξύ διαφορετικών συνεντεύξεων. Όπως επισημαίνει η Dawson (2002), οι ημιδομημένες συνεντεύξεις προσφέρουν έναν συνδυασμό καθοδήγησης και ελευθερίας, επιτρέποντάς μας να συλλέξουμε συγκεκριμένα δεδομένα, ενώ ταυτόχρονα αφήνουν χώρο για να προκύψουν απρόσμενες, αλλά κρίσιμες πληροφορίες.

Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, οι ημιδομημένες συνεντεύξεις δίνουν τη δυνατότητα εμβάθυνσης, προσφέροντάς το πλαίσιο για την ανάλυση και σύγκριση των ερευνητικών ευρημάτων.

Η διαδικασία των συνεντεύξεων έγινε σύμφωνα με τα επτά στάδια του μοντέλου του Kvale που είναι τα εξής:

1. Θεματοποίηση: Προσδιορισμός σκοπού των συνεντεύξεων και θέματα προς διερεύνηση
2. Σχεδιασμός της διαδικασίας για να επιτευχθεί ο προσδιορισμένος σκοπός
3. Διεξαγωγή συνεντεύξεων
4. Απομαγνητοφώνηση
5. Ανάλυση δεδομένων – Αποκωδικοποίηση των δεδομένων σε σχέση με τον σκοπό της έρευνας
6. Πιστοποίηση: Έλεγχος της αξιοπιστίας και εγκυρότητας του υλικού
7. Αναφορά των συμπερασμάτων (Babbie, 2010).

Σκοπός των ερωτήσεων ήταν να επιβεβαιωθούν υποθέσεις σχετικά με την επίδραση της *documenta 14* στην επαγγελματική σταδιοδρομία και κινητικότητα των εργαζομένων στη σύγχρονη εικαστική σκηνή. Μέσα από τον οδηγό συνέντευξης, εξετάζονται θέματα, όπως η επίσημη εκπαίδευση, η επαγγελματική εμπειρία, η κατάκτηση εργασιακών ευκαιριών, η εργασιακή κουλτούρα και εμπειρία στην *documenta 14*, η απόκτηση γνώσεων και δεξιοτήτων και η αξιοποίησή τους, καθώς

και οι απόψεις των συμμετεχουσών για τις δυναμικές που ανέπτυξε η *documenta 14* και τις δυνατότητες που ενυπάρχουν στις επαγγελματικές πρακτικές τους. Οι ερωτήσεις ανοιχτού τύπου στον οδηγό συνέντευξης αφενός βοηθούν στο να κατανοήσουμε σε βάθος το πώς αντιλαμβάνεται το εκάστοτε δρων υποκείμενο τις έννοιες της πρόσβασης, της συμμετοχικής τέχνης και της επιμέλειας και αφετέρου επιτρέπουν να συγκρίνουμε τις απόψεις αυτές μεταξύ τους, και αφετέρου να εξετάσουμε την αντιστοιχία τους με την πραγματικότητα.

Η επιλογή ημιδομημένων συνεντεύξεων με ανοιχτού τύπου ερωτήσεις προσφέρει τον απαραίτητο χώρο, ώστε οι συμμετέχουσες να μοιραστούν εμπειρίες και αφηγήσεις, αναδεικνύοντας στοιχεία που δεν περιορίζονται αποκλειστικά στην πληροφορία, αλλά περιλαμβάνουν και τη συναισθηματική διάσταση της εμπλοκής τους στον χώρο της σύγχρονης τέχνης.

Σε συνθήκες όπου η εργασία είναι άτυπη, επισφαλής ή ελάχιστα αμειβόμενη, η συμμετοχή βασίζεται συχνά στην προσωπική επένδυση και την πίστη σε ένα κοινό όραμα, τα οποία μπορούν να κινητοποιήσουν τη δράση, ακόμη και όταν λείπουν τα σταθερά εργασιακά πλαίσια.

Όπως σημειώνουν οι Gill και Pratt (2008), στις δημιουργικές βιομηχανίες, η συναισθηματική εμπλοκή αποτελεί οργανικό κομμάτι της εργασιακής εμπειρίας και καθορίζει ουσιαστικά τους τρόπους με τους οποίους τα άτομα σχετίζονται με το έργο, τον χώρο και τις άλλες συμμετέχουσες.

Προκειμένου να καταστεί εφικτή η όσο το δυνατόν πιο στοχευμένη δόμηση των ερωτηματολογίων, συμπληρωματικά με την παραπάνω βιβλιογραφική επισκόπηση, πραγματοποιήθηκε παρατήρηση και καταγραφή δεδομένων του επίσημου ιστοτόπου της διοργάνωσης και μελέτη της δημοσίας και online παρουσίας των άλλοτε εργαζομένων της διοργάνωσης. Όπως ορίζουν οι νέες φιλελεύθερες πρακτικές του βλέμματος, τα άτομα παράγουν και διοχετεύουν περιεχόμενο σε πλατφόρμες (Gill & Pratt, 2008) όπως το Instagram, LinkedIn, Facebook, στην πραγματικότητα της 360° επιτήρησης, την εντατικοποίηση της αυτοαπασχόλησης, προώθησης και επιτήρησης του εαυτού στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και τον ιστό γενικότερα.

2.3.2. Σχεδιασμός και υλοποίηση συνεντεύξεων

Οι επιλεχθείσες πρώην εργαζόμενες και εργαζόμενος επιλέχθηκαν με βάση τις θέσεις που κατείχαν κατά τη διάρκεια της διοργάνωσης, αλλά και αυτές που έχουν στο σήμερα. Μέσω της προσωπικής μου δραστηριοποίησης στη σύγχρονη τέχνη, γνώριζα προσωπικά σχεδόν όλα τα άτομα και κατά τη διάρκεια των σπουδών μου έχω συνεργαστεί ή συνυπάρξει με τα περισσότερα από αυτά. Σε κάθε περίπτωση πάντως, πρόκειται για εν ενεργεία δρώντα υποκείμενα, τη δουλειά των οποίων παρακολουθώ συστηματικά από όταν εισήλθα στην σκηνή. Η επικοινωνία μας για τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων έγινε μέσω μηνυμάτων και η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε σε όλες τις περιπτώσεις μέσω διαδικτυακής συνάντησης, εξαιτίας της απόστασης.

Οι συνεντεύξεις διήρκησαν κατά μέσο όρο μία ώρα, μέρος της οποίας ήταν και η ανταλλαγή προσωπικών νέων. Οι συνάδελφισσες ενημερώθηκαν για την έρευνά μου και το πλαίσιο διεξαγωγής της, καθώς και για την επικείμενη διαδικασία απομαγνητοφώνησης, επεξεργασίας και κοινοποίησης των δεδομένων που συλλέχθηκαν. Οι συνεντευζιζόμενες διαβεβαιώθηκαν ότι οι συνεντεύξεις είναι ανώνυμες και ενημερώθηκαν για τα δικαιώματά τους. Κατά την έναρξη της επικοινωνίας όλα τα άτομα συναίνεσαν στην καταγραφή των απαντήσεων και της συζήτησης μας.

2.3.3. Περιορισμοί

Μια βασική δυσκολία κατά τη διάρκεια των προσκλήσεων συμμετοχής στις συνεντεύξεις ήταν η βεβαρημένη καθημερινότητα των εργαζομένων στη σύγχρονη τέχνη. Έτσι, χρειάστηκαν πολλαπλές υπομνήσεις και σε ορισμένες περιπτώσεις τα άτομα δεν επανήλθαν για αποδοχή ή απόρριψη της πρόσκλησης, ενώ ένα άτομο αρνήθηκε να λάβει μέρος, λόγω φόρτου εργασίας και ακόμη ένα δεν ανταποκρίθηκε για τον ίδιο λόγο και εξαιτίας φροντίδας βρέφους. Όλες οι συνεντευζιζόμενες ήταν αρκετά απασχολημένες και δούλευαν σε περισσότερα από ένα project ή θέση εργασίας. Ένας επιπλέον σκόπελος αφορούσε το να δοθούν απαντήσεις από άτομα που βρίσκονται σε κρίσιμες θεσμικές θέσεις, όπως λ.χ. το Υπουργείου Πολιτισμού, η Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών κ.ά.

Κατά την πρώτη συνέντευξη, η συνεντευζιζόμενη ζήτησε να μείνει ανώνυμη και έτσι θεωρήθηκε πως αρκεί μονάχα η ιδιότητα και η θέση απασχόλησης, στοιχεία

δημογραφικά, δηλαδή, που δεν χρειάζεται απαραίτητα να ταυτοποιούν το άτομο. Η ανωνυμία διατηρήθηκε, έτσι, σε όλες τις επόμενες συνεντεύξεις.

Η απόσταση και η διαδικτυακή συνάντηση δεν λειτούργησε με αμνηχανία. Όλες μας ήμασταν παραπάνω εξοικειωμένες με τη συνθήκη.

Λόγω πρότερης γνωριμίας μας, οι συνεντευξιαζόμενες, ιδίως στην αρχή και το τέλος της συνέντευξης, ξέφευγαν από την ερώτηση και επεκτείνονταν σε άλλα ζητήματα. Ωστόσο, υπήρχε πολύ μεγάλη διάθεση για κουβέντα, ενώ η χρονική απόσταση από την οποία βλέπουν πλέον τη διοργάνωση, φάνηκε να λειτουργεί ευνοϊκά. Επιπλέον, η κεκτημένη οικειότητα ανάμεσά μας ενθάρρυνε την περαιτέρω ανάπτυξη των απαντήσεων στα ερωτήματα που τους απευθύνθηκαν.

Κεφάλαιο 3. Μαθαίνοντας από την *documenta14*

Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζεται η ανάλυση των ευρημάτων της εμπειρικής έρευνας. Πιο συγκεκριμένα, επιχειρείται μια πολιτισμική, κοινωνιολογική και οικονομική προσέγγιση, της εμπειρίας των ατόμων που εργάστηκαν για τη διοργάνωση και τους συνεργαζόμενους οργανισμούς (θεσμικούς ή αυτόνομους).

3.1. Ξεκινώντας από τα υποκείμενα

Τα συνεντευξιαζόμενα άτομα προσέφεραν καίρια στοιχεία για όσα αναλύθηκαν και στο πρώτο κεφάλαιο, αλλά και για όσα θα αναλυθούν στην συνέχεια. Πρόκειται για πέντε γυναίκες (μία εκ των οποίων μητέρα) και έναν άντρα, ηλικίας από τριάντα μέχρι σαράντα ετών. Θα λέγαμε πως πρόκειται για άτομα με σχετικά ολοκληρωμένες καριέρες και σταθερή εργασία στον χώρο της Τέχνης που αντιπροσωπεύουν τις εξής οντότητες εντός της σκηνής:

- μια ανεξάρτητη επιμελήτρια που διετέλεσε βοηθός επιμέλειας, (Ε.Ρ)
- μια διαχειρίστρια εμπορικής γκαλερί που διετέλεσε βοηθός στο τμήμα εκθέσεων, (Μ.Κ)
- μια ιστορικός τέχνης - δημιουργός κόμικς και εικονογραφήσεων, που διετέλεσε μέρος του χορού (Τμήμα Εκπαίδευσης). (Γ.Ζ.)
- μια επιμελήτρια - διαχειρίστρια προγράμματος σε πολιτιστικό ίδρυμα, η οποία διατηρεί και δική της επιχείρηση επιμέλειας κειμένων, που διετέλεσε βοηθός στο γραφείο του καλλιτεχνικού διευθυντή στην Αθήνα. (Ε.Π.)
- μια επιμελήτρια και καλλιτεχνική διευθύντρια αστικής μη κερδοσκοπικής εταιρείας που εστιάζει στη σύγχρονη τέχνη και τις κοινότητες της Αθήνας, που διετέλεσε σύνδεσμος κοινότητας στην Αθήνα, (Ν.Ζ.)
- ένας καλλιτέχνης-επιμελητής που διατηρεί artist run space αλλά και μια πρωτοβουλία καταγραφής των εκθεσιακών χώρων σύγχρονης τέχνης στην Αθήνα που διετέλεσε βοηθός παραγωγής και συντονιστής επιτηρητών, (Ο.Μ.)

3.2. Ο θεσμός της *documenta* και το επιμελητικό εγχείρημα της *documenta 14*

Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση της *documenta 14*, είναι ουσιώδες να επιχειρηθεί μια βασική διάκριση. Οφείλουμε να διαχωρίσουμε από τη μία τον θεσμό της

documenta ως σταθερή πολιτισμική δομή διεθνούς εμβέλειας και από την άλλη την *documenta 14* ως μία επιμέρους, συγκεκριμένη επιμελητική πρόταση, που εντάσσεται μεν στο πλαίσιο του θεσμού, αλλά διατηρεί τη δική της θεωρητική, πολιτική και καλλιτεχνική αυτονομία.

Η *documenta* αποτελεί μία από τις σημαντικότερες και πιο επιδραστικές εκθέσεις σύγχρονης τέχνης διεθνώς, πραγματοποιούμενη ανά πενταετία στην πόλη Κάσσελ της Γερμανίας από το 1955. Ιδρυτής της υπήρξε ο Arnold Bode, ο οποίος οραματίστηκε έναν θεσμό ικανό να επανασυνδέσει μεταπολεμικά τη Γερμανία με το διεθνές καλλιτεχνικό γίγνεσθαι. Έκτοτε, η *documenta* μετατράπηκε σε θεσμικό σημείο αναφοράς, τόσο λόγω του εύρους της όσο και λόγω της ιδιότυπης θέσης της ως χώρου επιμελητικού πειραματισμού και πολιτισμικής διαπραγμάτευσης.

3.2.1. Ο θεσμικός μηχανισμός της *documenta*.

Η διοργάνωση της έκθεσης εδράζεται στον οργανισμό «*documenta und Museum Fridericianum gGmbH*», έναν μη κερδοσκοπικό φορέα που διαχειρίζεται τόσο την έκθεση όσο και το μουσείο *Fridericianum*. Το μοντέλο διακυβέρνησής της αντανακλά ένα πλέγμα δημοσίων θεσμών (πόλη του Κάσσελ, κρατίδιο της Έσσης, Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας, Πανεπιστήμιο Τεχνών του Κάσσελ), οι οποίοι συνδιαμορφώνουν –μέσω του εποπτικού συμβουλίου– τις στρατηγικές κατευθύνσεις και διοικητικές αποφάσεις του οργανισμού.

Ο θεσμός της *documenta* χαρακτηρίζεται από μια δομική ένταση: από τη μία πλευρά, η επιμελητική ελευθερία που απολαμβάνει η εκάστοτε καλλιτεχνική διευθύντρια· από την άλλη, η σταθερή θεσμική υποδομή που εξασφαλίζει την επιβίωση και την επιρροή της έκθεσης. Ο θεσμός δεν περιορίζεται στη διοργάνωση της έκθεσης, αλλά αναπτύσσει αρχείο, ερευνητικά προγράμματα, εκδόσεις, και πλέον στεγάζει και το *Documenta Institute*, ενισχύοντας τον ρόλο της ως φορέα παραγωγής λόγου και ιστορικής τεκμηρίωσης της σύγχρονης τέχνης.

3.2.2. Η *documenta 14* ως επιμελητική πρόταση

Η *documenta 14* (2017) συνιστά μια επιμέρους, ιστορικά προσδιορισμένη εκδοχή του θεσμού. Εντάσσεται στο συνολικό του πλαίσιο, αλλά αποκτά διακριτή ταυτότητα λόγω της ριζοσπαστικής επιμελητικής της κατεύθυνσης. Υπό την καλλιτεχνική

διεύθυνση του Adam Szymczyk, η έκθεση απέκτησε διττή γεωγραφική υπόσταση, καθώς διοργανώθηκε ταυτόχρονα στο Κάσσελ και στην Αθήνα. Το σύνθημα «Μαθαίνοντας από την Αθήνα» (*Learning from Athens*) λειτούργησε ως προγραμματική δήλωση και επιμελητικό εργαλείο.

Η επιλογή της Αθήνας ως δεύτερης έδρας σημασιοδοτήθηκε ως πολιτική και πολιτισμική χειρονομία. Η *documenta 14* αρθρώθηκε γύρω από ζητήματα που σχετίζονται με τις παγκόσμιες ανισότητες, τις μετα-αποικιακές δυναμικές, την κρίση της Ευρώπης, και τον ρόλο των πολιτιστικών θεσμών μέσα σε συνθήκες αμφισβήτησης.

Η *documenta 14*, σε αντίθεση με το θεσμικό σώμα που τη γέννησε, λειτούργησε ως πρόταση ρήξης· όχι απαραίτητα με στόχο την κατάργηση της θεσμικής βάσης, αλλά με σκοπό την πρόκλησή της. Η ίδια η Αθήνα, ως τοπίο συμβολικό, τραυματικό και ταυτόχρονα ενεργητικό, ανέλαβε τον ρόλο ενός ζωντανού πεδίου πολιτισμικού αναστοχασμού.

Ο διαχωρισμός μεταξύ της *documenta* ως θεσμού και της *documenta 14* ως επιμελητικής πρότασης είναι κρίσιμος για να κατανοήσουμε την πολυσημία της διοργάνωσης. Πρόκειται, τελικά, για μια παραγωγική ένταση ανάμεσα στο «πλαίσιο» και το «περιεχόμενο».

Την παραπάνω διάκριση υπογραμμίζει και η Ν.Ζ.:

Όλες έπεσαν να τον φάνε τότε και με την ιστορία με τις συμβάσεις. Πρέπει να θυμόμαστε πως ο Adam ήταν ο επιμελητής, όχι ο πρόεδρος της gGmbH. Υπάρχει μια σταθερή ομάδα από πίσω που υποτίθεται κοιτάει αυτά τα ζητήματα. Και ακόμα υπάρχει πιο βαριά γραφειοκρατία και αργοκινησία από όση μπορούμε να φανταστούμε. Μην φανταζόμαστε πως είχε ιδιαίτερο λόγο στο πως γίνονται τα πράγματα. Πιεζόταν και έτρωγε κριτική από όλες τις πλευρές.

Γενικώς υπήρξε ασαφές το τι εννοούσε κάθε φορά κάποιο άτομο, μιλώντας για την *documenta*. Η διάκριση δεν ήταν πάντα ξεκάθαρη. Άλλοτε μιλούσαν για την ομάδα των επιμελητριών ως την υπέρτατη μορφή εξουσίας εντός της διοργάνωσης και άλλοτε για τον οργανισμό με έναν αόριστο τρόπο. Αυτό συνδεόταν σε κάθε περίπτωση με το πόσο κοντά στην κορυφή της ιεραρχίας εντός της διοργάνωσης βρισκόταν το κάθε άτομο. Η εργαζόμενη που βρισκόταν σε άμεση συνεργασία με τον

καλλιτεχνικό διευθυντή είχε πολύ ξεκάθαρη αυτή τη διάκριση στο μυαλό της καθώς βίωνε από πρώτο χέρι τις δυναμικές. Στις άλλες περιπτώσεις, και καθώς τα άτομα λογοδοτούσαν κάθε φορά σε άλλες εργαζόμενες σε πιο υψηλή θέση στην ιεραρχία από τις ίδιες, αντιλαμβάνονταν ως διοίκηση τον καλλιτεχνικό διευθυντή και την επιμελητική ομάδα.

3.3. Εργασιακή κουλτούρα

Στην επίσημη ιστοσελίδα της διοργάνωσης δεν υπάρχει κάποια διακήρυξη εργασιακής κουλτούρας ή κώδικας δεοντολογίας. Ωστόσο, έχει νόημα να δούμε τον τρόπο που η διοργάνωση προσλήφθηκε από τα άτομα που εργάστηκαν για αυτή.

Η Ε.Ρ. αναφέρει:

«Δεν υπήρχε εργασιακή κουλτούρα. Δεν υπήρχε κανένας τρόπος διαχείρισης, ούτε φεμινιστικός φροντιστικός, όπως θα διεκδικούσαμε ίσως σήμερα, αλλά ούτε καν πατερναλιστικός. Τυπικά υπήρχε ένα οργανόγραμμα το οποίο δεν τηρήθηκε πάντα από όλα τα υπόλοιπα άτομα.»

Ο Ο.Μ. συμπληρώνει:

Εργασιακή κουλτούρα δεν υπήρχε και γενικώς γίνονταν λίγο ελληνικά τα πράγματα. Όλοι έβαζαν τους φίλους τους να δουλέψουν. Εγώ, βέβαια, δεν ήξερα κανέναν. Υπήρχαν κι αυτές οι περιπτώσεις [σαν τη δική μου], αλλά συνήθως εργαζόνταν για τη διοργάνωση για μικρότερα διαστήματα. Δεν είχα καμία θέση φοβερή και τρομερή. Υπήρχαν άτομα που παίρναν αυτά τα λεφτά για καιρό. Ήταν όλοι μια ευρύτερη παρέα, απλά, επειδή υπήρχε μεγάλη ανάγκη, υπήρχε χώρος και για ξέμπάρκους.

Ενώ η Γ.Ζ., που απασχολήθηκε στο τμήμα της εκπαίδευσης, υπογραμμίζει πως τα πράγματα εκεί ήταν κάπως διαφορετικά:

Το Chorus, οι ξεναγοί δηλαδή, ξεκινήσαμε για ένα δίμηνο όπου κάναμε εκπαίδευση. Ήταν πολύ ωραία. Ήμασταν στο Πολυτεχνείο κυρίως, και είχε να κάνει με τις διάφορες πρακτικές μέσα στα μουσεία και μουσειολογικά, αλλά και για το πώς χρησιμοποιείς τη φωνή σου, τέτοια πράγματα. Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα πράγματα ήταν ότι ήμασταν όλοι πολύ διαφορετικοί, όχι απίστευτα διαφορετικοί, αλλά μέσα στον τομέα του πολιτισμού είχαν όλοι αρκετά διαφορετικές αναφορές. Οπότε ειδικά στο κομμάτι της εκπαίδευσης, που όντως είχαμε χρόνο να ακούσουμε τι έχουμε να πούμε μεταξύ μας, ήταν πολύ ενδιαφέρον. Πηγαίναμε για να

παρακολουθούμε τα διάφορα venues και μετά συζητούσαμε μεταξύ μας για αυτά. Υπήρχε ένα πλαίσιο, δεν είμαι σίγουρη ότι εκείνη τη στιγμή μπορούσα να το αναγνωρίσω ως εργασιακή κουλτούρα. Η αλήθεια είναι ότι ήταν λίγο χάος σε σχέση με τη δική μας δουλειά. Γιατί οι Γερμανοί ομόλογοί μας πληρώνονταν την εκπαίδευση. Εμείς δεν πληρωνόμασταν την εκπαίδευση. Αυτό ήταν κάτι που το μάθαμε μετά. Αυτό που ήταν λίγο χαοτικό για την οργάνωση της εκπαίδευσης περισσότερο, είναι ότι η αρχική ιδέα που ήθελε ο Szymczyk, και που ήθελε και η εκπαίδευση, είναι εμείς, ως μέλη του χορού, να έχουμε να κάνουμε μία βάρδια και να είμαστε έξι ώρες και όταν σχηματίζεται group ή όταν ακόμα και μικρά group θέλουν μια ξενάγηση να γίνεται δωρεάν, οπότε εμείς να παίρνουμε μισθό. Αυτό μας είχαν πει, δεν ξέρω τώρα από όλα αυτά τυπικά τι ισχύει, απλά ότι η αρχική ιδέα είναι ότι κάπως θα είμαστε stand by, ώστε να μπορεί αυτό να είναι πιο προσβάσιμο, γιατί το μέρος της διοργάνωσης που ήταν Έλληνες, ξέρανε ότι δεν έχουμε την ίδια κουλτούρα της ξενάγησης όπως οι Γερμανοί. Δηλαδή, από όλο το Chorus αυτοί που είχανε πιο πολλή δουλειά ήταν αυτοί που μιλάγαν γερμανικά και όχι μόνο λόγω γερμανών επισκεπτών, αλλά και επειδή οι Γερμανοί είναι εξοικειωμένοι: εγώ δεν ξέρω τι είναι αυτό το πράγμα, θα πάω να κάνω την ξενάγηση και θα το μάθω.

[...]

Λοιπόν, νομίζω ότι ήτανε μέσα σε ένα χάος τελικά το τι μπορεί να συμβεί με εμάς, γιατί αυτό το οποίο θέλαμε να κάνουμε θα ήταν κάτι πάρα πολύ ωραίο και πάρα πολύ και πιο προσαρμοσμένο στην ελληνική πραγματικότητα. Απλά η ντοκουμέντα ως εταιρεία ήταν αρνητική, θεωρούσε ότι αυτό μπορεί να γίνει μόνο εάν υπάρξουν χρεώσεις στις ξεναγήσεις. Νομίζω ότι είχαμε το περιθώριο να δεθούμε ως ομάδα επειδή είχαμε και την εκπαίδευση που έπαιξε μεγάλο ρόλο σε αυτό. Κατά τα άλλα ήταν λίγο all over the place. Ενώ στην αρχή ήταν πολύ ειδυλλιακό επειδή στην εκπαίδευση υπήρχε αυτό το μοίρασμα της συλλογικής γνώσης και λόγω των διαφορετικών παραδόσεων. Όλο αυτό είχε κάτι πάρα πολύ ωραίο και μετά, όταν ξεκινήσαμε να δουλεύουμε, προφανώς υπήρξαν πάρα πολλά προβλήματα σε σχέση με το ότι για μένα, τότε ήταν μια ιδανική δουλειά, γιατί προλάβαινα να πηγαίνω σχολή ήταν μιάμιση-δύο ώρες και έβγαζα ένα πολύ okay ποσό ως φοιτήτρια στην Αθήνα, ενώ για άλλους ανθρώπους, ειδικά όσους είχαν έρθει από το εξωτερικό για να κάνουν αυτήν τη δουλειά, δεν είχε πολύ νόημα. Επίσης, δεν έπιασε και πολύ ο τρόπος με τον οποίο «πουλούσαν» την ξενάγηση. Κυρίως κάναμε ξεναγήσεις στα αγγλικά, οπότε δεν υπήρχε σωστή προσέγγιση του ελληνικού κοινού και

δημιουργούσε θέματα σε εμάς, γιατί όσοι μιλούσαν καλά γερμανικά είχαν πάρα πολλή δουλειά, κάποιοι όχι τόσο και υπήρχε η περίπτωση να σκάσει κάτι ξαφνικά και να πρέπει κάποιος να το καλύψει. Υπήρχαν τέτοια προβλήματα.

3.4. Διαδικασία πρόσληψης και είδη συνεργασίας

3.4.1. Είδη συνεργασίας.

Από τις εργαζόμενες σχεδόν όλες απασχολήθηκαν με σύμβαση και ΙΚΑ, πλην μίας που αμειβόταν με εργόσημο που, μάλιστα, αναφερόταν σε εργασία διανομής φυλλαδίων, καθώς δεν υπήρχε η ιδιότητα του ξεναγού για παράδειγμα.

Η Ε.Ρ. μας λέει:

«Εγώ είχα εξαρτημένη σχέση εργασίας. Δεν συνέβαινε με όλους όμως. Κυρίως οι μη Έλληνες είχαν μπλοκάκι. Εδώ ήταν ένα σπορ που δεν το έκαναν ακόμα.»

Και η Γ.Ζ. επισημαίνει:

Το είχαμε συζητήσει στην αρχή για μπλοκάκι, υπήρχαν πολύ λίγα άτομα εκείνη την περίοδο. Μόνο όσοι είχαν κάνει έναρξη έως τότε. Και εγώ τώρα που έχω κάνει έναρξη, αν τύχαινε μια τέτοια ευκαιρία, με μπλοκάκι θα πήγαινα. Τότε ήταν γενικά μπερδεμένη η κατάσταση σε αυτό το κομμάτι, θεωρώ ότι ούτε οι ίδιοι δεν είχαν καταλήξει κάπου.

Ο Ο.Μ. συμπληρώνει σχετικά με την κατάσταση:

Θα έχεις ακούσει ότι έγινε κάποια στιγμή ολόκληρο θέμα με τις συμβάσεις. Γενικώς διαμεσολαβούσε μια εταιρεία διαχείρισης ανθρώπινου δυναμικού, γιατί δεν μπορούσαν να κάνουν απευθείας προσλήψεις. Φαίνεται πως είχαν πει άλλα ποσά και οι συμβάσεις είχαν άλλα ποσά. Τελικά ενεπλάκη ο καλλιτεχνικός διευθυντής ο ίδιος, για να αποκατασταθεί το ζήτημα και τότε περνούσε συνέχεια από όλους τους χώρους και μιλούσε προσωπικά σε όλους του εργαζόμενους.

Παράλληλα, αναφέρει η Γ.Ζ.:

Γενικά, υπήρχε ένα θέμα που προέκυψε στο πώς λειτουργεί η αντίστοιχη γερμανική ομάδα και το πώς η ελληνική. Διότι η έκθεση της Αθήνας ήταν αυτή που άνοιξε πρώτα. Έτσι, όλη η γερμανική ομάδα που ήταν και τεράστια έλαβε δωρεάν εισιτήρια, ώστε να έρθει στην Αθήνα για να δουν την έκθεση και να δούνε και τα walk που

κάναμε εμείς, για να έχουν πληροφορίες. Σε αντίθεση με εμάς που δεν είχαμε ιδέα τι συνέβαινε στο Κασσέλ και, έπειτα από προτροπή, καταφέραμε να διεκδικήσουμε έστω τα εισιτήρια, για να μπορέσει και η ελληνική ομάδα, αντίστοιχα, να παρευρεθεί στην τελετή κλεισίματος. Ακόμα όμως και εκεί, υπήρχε περιορισμός, καθώς τα εισιτήρια που δοθήκαν ήταν για πολύ συγκεκριμένες ημερομηνίες.

Κάτι τέτοιο επιβεβαιώνεται και από τα λεγόμενα των Ε.Π. και Ν.Ζ.

Μόλις οκτώ χρόνια νωρίτερα ζητήματα φοροτεχνικά και που αφορούσαν εργασιακές συμφωνίες ήταν ακόμα ασαφή και θολά, αλλά και υπό διαμόρφωση. Η *documenta* φαίνεται να έφερε κάποιες προτάσεις όπως το *freelancing* στην ευρύτερη καλλιτεχνική σκηνή. Ταυτόχρονα όμως, κατά τη διάρκεια της συζήτησης, φαινόταν πως κανένα από τα άτομα δεν γνώριζε λεπτομέρειες για το ζήτημα που προέκυψε με τις αμοιβές και την εταιρία πρόσληψης και ειδικότερα τις εξελίξεις που ακολούθησαν.

3.4.2. Άτυπα δίκτυα, επισφάλεια και η εργασία στον χώρο της σύγχρονης τέχνης.

Η διαδικασία πρόσληψης περιλάμβανε πολλές φορές τη διαμεσολάβηση άλλης εργαζόμενης, που βρισκόταν συνηθώς ψηλά στην ιεραρχία. Ιδίως για τις συνεργασίες που ήταν σε άμεση συνεργασία με τον καλλιτεχνικό διευθυντή και τους επιμελητές. Αυτό το φαινόμενο δεν φαίνεται παράξενο. Ιδίως αν αναλογιστούμε πώς η καλλιτεχνική σκηνή φιλοξενεί κοινότητες αμοιβαιότητας,

Η εργασία στον χώρο της σύγχρονης τέχνης διαρθρώνεται μέσα από ένα ευρύ φάσμα επαγγελματικών ρόλων, από την επιμέλεια και την παραγωγή μέχρι τη διαχείριση, την εκπαίδευση και την τεχνική υποστήριξη. Τα υποκείμενα που εργάζονται σε αυτούς τους τομείς βρίσκονται σε μια συνθήκη που χαρακτηρίζεται ούτως η άλλως από έντονη εξάρτηση από δίκτυα. Σε αυτό το πλαίσιο, η διάχυση της πληροφορίας και η κυκλοφορία των ευκαιριών δεν οργανώνεται μέσα από θεσμοθετημένες, διαφανείς διαδικασίες, αλλά προκύπτει μέσα από τοπικά, άτυπα και προφορικά συστήματα διαμεσολάβησης – αυτό που συχνά περιγράφεται με τον όρο *mouth to mouth*.

Η Sarah Thornton (2008), μέσα από την εθνογραφική της καταγραφή στο *Seven Days in the Art World*, τεκμηριώνει εμπειρικά πώς οι ευκαιρίες πρόσβασης στη σκηνή εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από κλειστά, ελιτίστικα κυκλώματα, στα οποία κυριαρχεί η προσωπική επαφή και η διαπροσωπική εγγύτητα. Τα δίκτυα αυτά συχνά υποκαθιστούν τις τυπικές διαδικασίες επιλογής, αναπαράγοντας με αυτόν τον τρόπο συγκεκριμένες ιεραρχίες, σχέσεις ισχύος και αποκλεισμούς.

Η προσέγγιση της Angela McRobbie (2016) γύρω από την έννοια της *πολιτιστικής εργασίας* προσφέρει μια θεωρητική γείωση αυτής της εμπειρικής παρατήρησης. Η εργασία στη σύγχρονη τέχνη χαρακτηρίζεται από συνεχή απαίτηση για επιτελεστική παρουσία σε δίκτυα: οι εργαζόμενες καλούνται να είναι «ορατές», «προσιτές», «ευέλικτες», ενταγμένες σε κοινότητες αμοιβαιότητας, ακόμη κι αν αυτές είναι άτυπες ή προσωρινές. Ο μηχανισμός πρόσληψης εγγράφεται στο πεδίο της «εμπιστοσύνης» και της κοινωνικής ένταξης, καθιστώντας το *mouth to mouth* κανόνα συγκρότησης ευκαιριών.

Η N.Z. μας επισημαίνει:

Εγώ όλους τους καλλιτέχνες τους έμαθα εκτός της έκθεσης, στα δείπνα, στο καφενείο και εκεί έκανα πολλές επαγγελματικές και προσωπικές φιλίες. Τώρα δεν θα μπορούσα να τα κάνω αυτά με το μωρό. Τότε ήμουν νέα και είχα αντοχή. Και ακόμη έχω, δηλαδή, αλλά δεν είμαι το ίδιο διαθέσιμη και ευέλικτη.

Η Angela McRobbie (2002), παρατηρώντας τις δημιουργικές βιομηχανίες, κάνει λόγο για τη μετάβαση από τις κοινότητες στα «μοντέλα εταιρείας». Το άτομο καλείται να γίνει το ίδιο μια μικροδομή, ένα πρότζεκτ σε κίνηση. Η εργασία οργανώνεται λιγότερο γύρω από καθορισμένες σχέσεις και περισσότερο γύρω από εφήμερες κοινωνικότητες, τις οποίες καλείσαι να επιτελέσεις, να συντηρήσεις, να ενεργοποιήσεις εκ νέου. Δεν είναι τυχαίο που σημαντικές συναντήσεις, καλλιτεχνικές, επαγγελματικές, φιλικές, έλαβαν χώρα «εκτός διοργάνωσης».

Παράλληλα, θεωρητικοί όπως ο Pascal Gielen (Gielen & De Bruyne, 2009) έχουν περιγράψει αυτές τις δομές ως «εφήμερες υποδομές»: μη σταθερά, αλλά διαρκώς επιτελούμενα περιβάλλοντα, μέσα στα οποία η εργασία αποκτά νόημα μόνο στο μέτρο που εντάσσεται σε δίκτυα κοινών σημείων, ρητορικών και κωδίκων. Σε αυτό το πλαίσιο, η εργασία στη σύγχρονη τέχνη συγκροτείται ως ένα πεδίο

συμβολικής οικονομίας, όπου η προφορικότητα, η συνάφεια και η ορατότητα λειτουργούν ως αναγκαίες συνθήκες επαγγελματικής επιβίωσης.

Όλες οι συνεντευξιαζόμενες βρήκαν την ευκαιρία εργασίας είτε άμεσα, μέσω της επαφής τους με κάποιο άτομο εντός της διοργάνωσης, είτε έμμεσα, μέσω διάχυσης ευκαιριών εργασίας σε δίκτυα ακαδημαϊκά ή συναδελφικά.

Παρά τις αντιφάσεις, η εμπειρία αυτή λειτούργησε για πολλές από τις συμμετέχουσες ως σημείο επαγγελματικής εκκίνησης ή μετάβασης. Η Μ.Κ. σημειώνει: «Βλέπω πολύ κόσμο που δούλευε στην *documenta 14* τότε να είναι σε αντίστοιχες δουλειές τώρα», στοιχείο που πιστοποιεί ότι τέτοια εγχειρήματα λειτουργούν ως μικροθεσμοί συγκρότησης πολιτιστικού κεφαλαίου και κοινωνικής θέσης.

Ωστόσο, παραμένει ανοιχτό το ερώτημα, εάν και κατά πόσο αυτές οι εμπειρίες μετασηματίζονται σε σταθερές και ισότιμες δομές εργασίας στον πολιτιστικό τομέα. Όπως εύστοχα συνοψίζεται από την ίδια: «Δεν ήμασταν σημαντικοί, αλλά θέλαμε πολύ να πιστέψουμε ότι ήμασταν», συμπυκνώντας έτσι την συναισθηματική επένδυση και θεσμική περιθωριοποίηση.

3.5. Άτυπη γνώση

Οι συνεντευξιαζόμενες είχαν όλα έως τότε τυπικές θεσμικές σπουδές στις Τέχνες ή την Πολιτιστική Διαχείριση ή γενικά στο πεδίο αυτό. Ακόμη όλα είχαν πρότερη εμπειρία που συνδέθηκε σε όλες τις περιπτώσεις με την θέση και τις αρμοδιότητες που έλαβαν εντός της διοργάνωσης.

Οι περισσότερες συνεντευξιαζόμενες αναγνωρίζουν και έχουν σε υψηλή εκτίμηση την άτυπη γνώση που ανέπτυξαν εντός της διοργάνωσης.

Η Ε.Ρ. μοιράζεται:

Ξέρεις, νομίζω κάπως με την *documenta14*, έμαθα τη διευρυμένη έννοια του επιμελητή. Σαν να γίνεται ένας οργανισμός. Από την πρώτη στιγμή που συλλαμβάνεις κάτι μέχρι να παραδώσεις το αρχείο του. Κι όταν λέω αρχείο, δεν εννοώ φάκελο στον υπολογιστή. Εννοώ το τι αφήνεις πίσω, πώς μπορεί κάποιος άλλος να συνεχίσει από κει. Το σκέφτομαι αυτό πια. Εγώ είχα επαφή με τα πάντα. Συμβόλαια, όρους εργασίας, logistics, ασφαλιστικά, budgets. Κάτι σαν... παραγωγή, αλλά και λίγο νομικό, και λίγο διοικητικό. Όλα αυτά που δεν σε προετοιμάζει κανείς να τα κάνεις,

αλλά τα μαθαίνεις επειδή δεν γίνεται αλλιώς. Και ειλικρινά, δεν ξέρω πώς, αλλά το έκανα. Και μου έμεινε. Έμαθα επίσης να καταλαβαίνω τι σημαίνει «δουλεύω με δημόσιο οργανισμό». Όχι θεωρητικά, δηλαδή. Πραγματικά: ξέρω πια τι πρέπει να γράψω σε μια πρόταση, τι θα με ρωτήσουν, ποιοι είναι οι περιορισμοί, τι μπορεί να πάει στραβά. Ξέρω πότε χρειάζεται άδεια από την εφορεία αρχαιοτήτων και πότε όχι, πώς διαβάσεις έναν κανονισμό ασφαλείας, τι σημαίνει “δεν γίνεται λόγω θεσμικού πλαισίου”. Αυτά δεν τα γράφει κανείς στα βιβλία. Ή τουλάχιστον, εγώ δεν τα είχα βρει. Και κάποια στιγμή, ειλικρινά, γίνεται ένα «κλικ» μέσα σου. Αναρωτιέσαι: Μου ανήκει αυτός ο χώρος; Όχι «ανήκει» με την έννοια της ιδιοκτησίας. «Ανήκει» με την έννοια του «έχω λόγο εδώ μέσα; μπορώ να επενδύσω;». Η *documenta* ήταν τεράστια. Απαιτητική. Όλα μετά, μου φαίνονται αστεία.

Η Ε.Π. συμπληρώνει:

Οι πρακτικές που μάθαμε ήταν και καλές και κακές. Προσωπικά, υπήρχε κάποια στιγμή που πήγαινα εκεί με πυρετό. Γενικώς δεν είχα ζωή. Ήταν μεγάλη αυτοθυσία. Ίσως μάθαμε πως πρέπει να το κάνουμε κι αυτό. Και μπορώ να πω πως το κάνω και ακόμα, αλλά κυρίως για να ισορροπήσω τη δουλειά με προσωπικά project.

Η έννοια του *projectariat*, όπως την περιγράφει η Isabell Lorey (2015), βρίσκει ιδιαίτερη εφαρμογή στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης, όπου η εργασία είναι σχεδόν αποκλειστικά προσωρινή, βασισμένη σε project. Οι καλλιτέχνιδες, επιμελήτριες, τεχνικές, παιδαγωγοί και πολιτιστικές διαμεσολαβήτριες εργάζονται σε ένα καθεστώς που δεν εγγυάται συνέχεια, αμοιβή ή θεσμική αναγνώριση, αλλά απαιτεί διαρκή αυτοσυστράτευση, δημιουργική διαθεσιμότητα και επιτελεστική προσαρμογή. Η Angela McRobbie (2016) επισημαίνει ότι στην εποχή των πολιτιστικών βιομηχανιών, το δημιουργικό υποκείμενο καλείται να παράγει υπό καθεστώς επισφάλειας, αναλαμβάνοντας ρόλους πολλαπλούς και διαρκώς επανατοποθετούμενους: είναι ταυτόχρονα καλλιτέχνης, μάνατζερ, επικοινωνιακός κόμβος και παραγωγός. Σε αυτό το πλαίσιο, το *projectariat* στην τέχνη είναι αυτό που οργανώνει τον χρόνο, τις ευκαιρίες, τη φαντασία και το σώμα της εργασίας με όρους επισφαλούς ελευθερίας.

Από το πεδίο της εκπαίδευσης, η Γ.Ζ. μεταφέρει τη δική της εμπειρία:

Ναι, νομίζω ότι έχει να κάνετε περισσότερο με το πώς διευθύνεις μια συζήτηση ανάμεσα σε διαφορετικούς ανθρώπους και νομίζω πως αυτή η προσαρμοστικότητα σε σχέση με την επιλογή των έργων είχε ως αποτέλεσμα πως δημιουργείς μια αφήγηση σε έναν χώρο που οι αφηγήσεις που μπορεί να έχει είναι χίλιες ή και παραπάνω. Επίσης, έλαβα νέες γνώσεις σε σχέση με τα παιδιά, γιατί είχα μια πολύ ανεπίσημη εκπαίδευση έως τότε. Η Ε.Π. που διέυθυνε το τμήμα των σχολείων, η οποία είναι πολύ καλή σε αυτήν τη δουλειά, μας έδωσε κάποια πολύ βασικά πράγματα σε σχέση με το παιδιά. Στην εκπαίδευση, όσοι ήθελαν να ασχοληθούν με παιδιά –περίπου καμία δεκαριά που είπαμε ότι θέλουμε– είδαμε για ποια από αυτά τα έργα μπορούν να συνομιλήσουν τα παιδιά και για ποιους λόγους. Οπότε κάναμε ένα course πάνω στο τι απασχολεί τα παιδιά σε κάθε ηλικία. Για παράδειγμα στην ηλικία των πέντε χρόνων αντιλαμβάνονται τον θάνατο, κάτι που τα απασχολεί έντονα. Όσο ανεβαίνει ηλικιακά ένα παιδί μπορεί να συζητήσει περισσότερο για θέματα που αφορούν την οικογένεια και αργότερα την κοινωνία, άρα όταν μιλάμε πλέον για δωδεκάχρονα έχει νόημα να μπει σε ό,τι έχει να κάνει με την κοινωνικότητα, τη δομή της κοινωνίας. Και κάπως αυτό, σε τι ηλικία αντιλαμβάνονται κάποια πράγματα και το πώς μπορείς να δουλέψεις αυτό το θέμα μαζί τους, τώρα που δουλεύω πάλι με παιδιά, αλλά φτιάχνουμε κόμικς, είναι πάρα πολύ βασικό. Διότι δεν έλαβα ποτέ από αλλού αυτές τις γνώσεις. Γενικά σε σχέση με την δουλειά που κάνω τώρα, κόμικς και εικονογραφήσεις πιστεύω ότι υπήρχε σ' αυτήν τη διαδικασία ένα κομμάτι έρευνας και συζήτησης που έχει ενημερώσει πάρα πολύ το πώς σκέφτομαι την αφήγηση και στα κόμικς. Η αλήθεια είναι ότι πάρα πολλοί άνθρωποι, οι οποίοι κάνουν κόμικς, έχουν κυρίως ως αναφορές την ποπ κουλτούρα και κάπως είμαστε στο πώς κάνει αυτή η ταινία, αυτό το πράγμα; Πώς κάνει αυτό το βιβλίο; Το πράγμα πώς κάνει αυτό το κόμικ; Θεωρώ ότι για εμένα υπάρχουν αυτά τα νήματα του νοήματος μέσα σε αυτό και το ότι έχω συνεργαστεί με ανθρώπους οι οποίοι έχουν διαφορετικές πρακτικές με ανατροφοδοτεί στο πως αντιλαμβάνομαι τώρα την δουλειά μου και στο ότι μπορεί να ενδιαφέρει και ανθρώπους οι οποίοι δεν διαβάζουν κατά κανόνα κόμικ. Είναι κάτι αισιόδοξο.

Αυτό που προκύπτει και από τα λεγόμενα της Γ.Ζ. και επιβεβαιώνεται από την απάντηση που ακολουθεί, είναι πως η εμπειρία εντός της διοργάνωσης αλλάζει ανάλογα με το πόσο κοντά ή μακριά βρισκόταν η κάθε εργαζόμενη στην κεντρική επιμελητική ομάδα και για πόσο απασχολήθηκε στη διοργάνωση.

Ο Ο.Μ. λέει:

Πραγματικά, δεν νομίζω πως πήρα κάποια τρελή γνώση. Γνώρισα κόσμο που κάναμε παρέα μετά, αλλά όχι επαφές που μου δώσαν κάποια δουλειά. Όσο για το κομμάτι της οργάνωσης που είχα αναλάβει, οφείλω να πω ότι αυτό που κατάλαβα είναι πως δεν θέλω να το κάνω βασικά. Μου έδωσε ίσως μια δεξιότητα που δεν αξιοποίησα απαραίτητα. Για πολλούς από εμάς ήταν μια δουλειά του ποδαριού με πολύ καλά λεφτά.

3.6. Μετά την *documenta 14*

3.6.1. Οργανισμοί

« Η θεμελιώδης ιδέα ότι αντικείμενο της κοινωνιολογίας είναι ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι δρουν συλλογικά. Ένα κεντρικό ερευνητικό ερώτημα αφορά το πώς επιτυγχάνεται ο συντονισμός των ενεργειών τους, ώστε να παραχθεί ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα.» (Becker, 2005)

Η μεταθεσμική προσέγγιση μας οδηγεί να σκεφτούμε τις δυναμικές που έφερε ένα φαινόμενο, όπως αυτό της *documenta 14* στην εγχώρια σκηνή. Η κατανόηση των εκείνη τη στιγμή εργαζομένων είναι σημαντική για την ανάλυση μας. Ένα ζήτημα που επανέρχεται συστηματικά είναι το πώς λόγω της εντατικότητας της διοργάνωσης και των ωραρίων, που σε πολλές περιπτώσεις διευρύνονταν, στον ελεύθερο χρόνο των εργαζομένων, οι οποίες «αδυνατούσαν» να παρακολουθήσουν όχι μόνο ό,τι συνέβαινε στην πόλη εκτός της διοργάνωσης αλλά ακόμη και ό,τι συνέβαινε εντός της διοργάνωσης.

Η Ε.Ρ. αναφέρει:

«Για δύο χρόνια δεν υπήρχε ζωή εκτός της διοργάνωσης. Αν με ρωτάς τι συνέβαινε ειδικότερα από άποψη δυναμικών, δεν μπορώ να το δω εκτός της γυάλας. Πραγματικά! Συνέβαιναν διάφορα και πολλές διαπραγματεύσεις και με τη διοργάνωση και εμείς νιώθαμε μονάχα τους κραδασμούς.»

Μονάχα ο Ο.Μ. σημειώνει πως παρακολουθούσε όσο περισσότερα από αυτά που συνέβαιναν τότε και στον αυτόνομο χώρο, καθώς, όπως λέει, μόλις είχε επιστρέψει από τη Γερμανία και ήθελε να εγκλιματιστεί. Σύντομα συνίδρυσε την πλατφόρμα «Current Athens», καταγράφοντας όλες τις εκθέσεις και εκδηλώσεις

σύγχρονης τέχνης εντός και εκτός διοργάνωσης. Αυτήν την εμπλοκή στα ευρύτερα τεκταινόμενα βασίζει στον επικουρικό χαρακτήρα της απασχόλησής του και την επιθυμία του ως επαναπατρισμένο επαγγελματία να συνδεθεί με την τοπική σκηνή και παραγωγή.

Πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί, όπως θα αναλυθεί και στη συνέχεια, ότι ο Ο.Μ. πολύ σύντομα έφυγε ξανά από την Ελλάδα, διατηρώντας διπλή βάση μέχρι και σήμερα. Από τα παραπάνω προκύπτει και μια διερώτηση που σκοπό έχει να προκαλέσει την ιδέα πως τα δημιουργικά επαγγέλματα είναι ανταποδοτικά και συνδέονται συχνά με την απόλαυση τη στιγμή που αυτή ξεκινάει να εκλείπει.

3.6.1.1. Θεσμοί

Η Μ. Κ. μοιράζεται σχετικά:

Μπορώ να πω πως σήμερα υπάρχει μεγαλύτερη κατανόηση των δράσεων της σύγχρονης τέχνης και των διαδικασιών. Αυτό που δεν έχει αλλάξει είναι πως δεν θα ενδιαφερθούν για το αν πληρώνεσαι εσύ, αν έχεις συμβόλαιο με τους καλλιτέχνες. Δεν υπάρχει πολιτιστική πολιτική. Δεν μπορεί μια *documenta* να το κάνει αυτό. Η *documenta* είναι μια αναστοχαστική ερώτηση. Ούτε Μπιενάλε Βενετίας είναι να δείξει τι είναι το καλύτερο αυτήν τη στιγμή, ούτε εξορκτική με τον τρόπο που είναι η Μανιφέστα πχ. Υπήρχαν, βέβαια, ήδη κάποιες αλλαγές, γιατί η Ζορμπά άρχισε να φέρνει χρηματοδοτήσεις για ΑΜΚΕ. Πρώτη φορά υπήρξαν δημόσια καλέσματα αλλά και αυτά όχι οργανωμένα. Προσπάθειες, δηλαδή, που πέσαν στο νερό.

3.6.1.2. Ιδιωτικά ιδρύματα

Η Ε. Ρ. αναφέρει:

«Η *documenta 14* έδωσε μια ώθηση στα ιδιωτικά ιδρύματα που μπήκαν ενεργά στο παιχνίδι και γίναν πιο εξωστρεφή. Βρέθηκαν μπροστά σε ένα πολύ πιο έτοιμο κοινό, πολύ πιο έτοιμο δημόσιο χώρο, πολύ πιο έτοιμο προσωπικό με μεγαλύτερη δυναμική.»

Η Ν.Ζ. επίσης υπογραμμίζει:

«Τα μεγάλα ιδρύματα ήδη είχαν πρόγραμμα και τα ίδια περίπου κάνουν, αλλά άνοιξαν μεγαλύτερο διάλογο με τον δημόσιο χώρο. Αν δεν υπήρχε η *documenta 14*,

δεν θα υπήρχαν, για παράδειγμα, τα *Πλάσματα* σήμερα από τη Στέγη. Δεν μπόρεσαν όμως να αξιοποιήσουν όλο αυτό το δυναμικό με σωστό τρόπο.»

Η Ε.Π. συμπληρώνει:

Υπήρξε μια ώθηση σε μια κερδοσκοπηση στην καλλιτεχνική σκηνή, αλλά με ένα ασαφή τρόπο ίσως. Αυτά έφεραν μια επαγγελματικοποίηση του κλάδου, αλλά αποσπασματικά. Και τελικά, να σου πω την αλήθεια, δεν μάθαμε και πολλά μετά από αυτό. Τα ίδια εργαλεία χρησιμοποιούμε, όπως μπορούμε, προσπαθώντας να είμαστε δημιουργικές με τη σειρά μας. Αλλά σκέψου όλα αυτά τα άτομα που μετά τη διοργάνωση δεν κατάφεραν να βρουν δουλειές και έφυγαν από την Ελλάδα.

Πάντως, παρά την επιφανειακή τους «ελευθερία» και «ανεξαρτησία», πολλές εργαζόμενες και μικρές επιχειρήσεις εμπλέκονται σε σχέσεις εξάρτησης με μεγαλύτερες, εταιρικές ή πολυεθνικές επιχειρήσεις, οι οποίες καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό τις συνθήκες της «ανεξάρτητης» παραγωγής (McRobbie, 2002).

3.6.1.3. Ανεξάρτητοι χώροι

Όλες οι συνεντευξιαζόμενες επιβεβαιώνουν πως υπήρχαν ανεξάρτητοι χώροι τέχνης με συνεπή δραστηριότητα.

«Το 3137 και το Enterprise Projects είχαν ήδη δράση, η οποία ενισχύθηκε. Οι άνθρωποι αυτοί δούλευαν ήδη στο εξωτερικό, είχαν ήδη γνώση, δεξιότητες και πρόγραμμα. Οπότε υπήρχε ήδη δυναμική. Πρόκειται για αρκετές και καλές πρωτοβουλίες, αλλά διάσπαρτες», παρατηρεί η Ε.Π.

Ο Ο.Μ., και μέσα από την διατήρηση του Current Athens, λέει: «Άνοιξαν όλα τα studio, γίναν χώροι τέχνης, και μετά, βέβαια, όλα έκλεισαν σιγά σιγά μέχρι και τον covid19, όπου έμειναν σχεδόν οι μισοί. Τώρα πάλι ανοίγουν χώροι, ανεξάρτητες γκαλερί, εμπορικές γκαλερί. Αυτά πάντα υπάρχουν».

Θα μπορούσαμε να πούμε πως εντός του οικοσυστήματος πάντα υπάρχουν δυναμικές και συγκυρίες που αλλάζουν, όπως π.χ. *documenta 14*, covid19, άνοιγμα ΚΠΙΣΝ, εξωστρέφεια Στέγης Ωνάση, άνοιγμα ΕΜΣΤ και Εθνικής Πινακοθήκης. Οι ανεξάρτητοι χώροι παραμένουν πάντοτε σε διάλογο με αυτά τα φαινόμενα, αλλά για ένα μεγάλο διάστημα τροφοδότησαν σημαντικά το αφήγημα της δυναμικής σύγχρονης εικαστικής σκηνής στην Αθήνα, όταν τα μεγάλα μουσεία ήταν κλειστά.

Όλοι αυτοί οι οργανισμοί είναι απαραίτητο να βρίσκονται σε διάλογο, γόνιμη ανταλλαγή και να λειτουργούν με σεβασμό για χάρη ενός υγιούς οικοσυστήματος.

Την περίοδο 2019-2020, για πολύ πρακτικούς λόγους όπως η πρόσληψη οδηγιών υποδοχής κοινού κατά την επιδημία covid19, οι αυτόνομοι μη κερδοσκοπικοί χώροι της Αθηνάς συνασπίστηκαν, ζητώντας επίσημα αναγνώριση από το Υπουργείο Πολιτισμού, το οποίο τους παρότρυνε να χρησιμοποιήσουν ανάλογα τις οδηγίες που προορίζονταν για τα μουσεία.

Παρά την αναγνώριση των μη κερδοσκοπικών οργανισμών και τις χρηματοδοτήσεις που δίδονται ετησίως από το Υπουργείο Πολιτισμού, χρειάζεται ξανά μια διάκριση των οργανισμών και της κατεύθυνσής τους για να θεσμοθετηθούν συγκεκριμένες πολιτικές που θα στηρίζουν τους διαφορετικούς πολιτιστικούς δρώντες από τοπικούς συλλόγους, διοργανώσεις, οργανισμούς διαφορετικών κατευθύνσεων).

3.6.2. Υποκείμενα

Μέσα από το πρίσμα της πολλαπλότητας αξίζει να δούμε πώς μπορεί τα υποκείμενα μέσω της εργασιακής συμπεριφοράς να δημιουργήσαν τάσεις και να οργάνωσαν άτυπα την καλλιτεχνική σκηνή. Παρ' όλα αυτά, και εδώ η οποιαδήποτε τέτοια προσπάθεια χρειάζεται εκτεταμένη συμπληρωματική έρευνα, καθώς κατά γενική συμφωνία οι περισσότερες έφυγαν στο εξωτερικό ή συνέχισαν να εργάζονται σε συνθήκες επισφάλειας που αδυνατούσαν να τις υπερβούν.

Η Γ.Ζ. εξηγεί:

Μετά από αυτό σταμάτησα να δουλεύω σε αυτόν τον τομέα. Ένα από τα πράγματα, τα οποία με ώθησαν προς έναν πιο βιομηχανικό τομέα, ήταν ότι πήγα να δώσουμε μια συνέντευξη σε ένα μουσείο και μου είπαν οι εξωτερικοί συνεργάτες δεν πληρώνονται. Στον χώρο των εκδόσεων οι όροι είναι όπως είναι, αλλά είναι συγκεκριμένοι. Μπορούμε και μιλάμε γι' αυτούς ανοιχτά. Υπάρχει πάντα ένα μπλέξιμο και το ένιωθα όσο δούλεψα στη *documenta* σε ό,τι αφορά τα εικαστικά δεν είναι ποτέ σαφής η θέση των φορέων ακριβώς. Οπότε όσο και να προσπαθούσαν να το περάσουν ως μια συλλογική πρακτική στο τέλος δεν πέρασε έτσι. Πόσο συλλογικό μπορεί να είναι αυτό; Και γενικά πολλοί φορείς έχουν παρόμοια συμπεριφορά σε

άτομα που βρίσκονται σε χαμηλές θέσεις. Δεν ήμασταν σημαντικοί, αλλά θέλαμε πολύ να πιστέψουμε ότι ήμασταν.

Η Μ.Κ. μοιράζεται:

Τα άτομα που ήταν δίπλα στον καλλιτεχνικό διευθυντή πήγαν στο Υπουργείο και σε ιδιωτικά ιδρύματα. Έχουμε εισάγει κάποιες ωραίες γενικές ιδέες, αλλά δεν έχουμε τους ανθρώπους και τον χώρο να τις υλοποιήσουν. Τα επαγγέλματά μας, δεν αναγνωρίζονται καν τα επαγγέλματα. Πώς να μιλήσεις ως αόρατος; Δεν υπάρχουν θέσεις εργασίας, ούτε διαφάνεια στην πρόσβαση στη σύγχρονη τέχνη. Οι αλλαγές πρέπει να γίνουν σε επίπεδο Υπουργείου. Εμείς μόνο lobbying μπορούμε να κάνουμε.

Μέσα από όλες τις απαντήσεις των συνεντευξιαζόμενων προκύπτει αυτή η αδυναμία ελέγχου και καθορισμού των συνθηκών. Αναγνωρίζεται πως είναι δυνάμεις που έρχονται από τον χώρο της ελεύθερης αγοράς και των πολιτικών ατζεντών. Μολαταύτα, επιβεβαιώνεται πως, έστω και άτυπα οργανωμένα, η σκηνή μπορεί να επιφέρει soft μετατοπίσεις σε πιο δομικές κατασκευές που αφορούν την πολιτιστική εργασία.

Συνδέοντας την επιμέλεια με την έννοια του *commoning*, η Tsampalla (2022) προτείνει ότι η επιμέλεια μπορεί να λειτουργήσει ως πρακτική επαναδιαμόρφωσης των σχέσεων εξουσίας, προσφέροντας δυναμικά χειραφέτηση μέσω της συνεργατικής άυλης εργασίας. Η επιμέλεια σε/ως κοινά, λειτουργεί ως «παρεμβατική πρακτική» που μπορεί να αμφισβητήσει διαδικασίες από τα μέσα, δημιουργώντας νέες μορφές συλλογικής δράσης και γνώσης.

Συμπεράσματα – Επίλογος

«Αφήνουμε αυτή την άυλη κληρονομιά» (Adam Szymczyk, 2017)

Στόχος της παρούσας εργασίας ήταν να μελετήσει την *documenta 14* ως μια ενσώματη, μεταθεσμική εμπειρία που παρήγαγε άτυπη γνώση, ένα είδος κληρονομιάς που ενεργοποιήθηκε μέσα από την καθημερινή εμπλοκή δεκάδων επαγγελματιών στον χώρο της διοργάνωσης. Η έρευνα εστίασε στο άτυπο *know-how* ως εννοιολογικό και εμπειρικό εργαλείο, επέτρεψε τη χαρτογράφηση μορφών επαγγελματικής γνώσης, δεξιοτήτων, αλλά και ηθικών στάσεων, που αναπαράγονται μεν στο περιβάλλον ενός «μεγάλου» θεσμού, αλλά συνεχίζουν να δρουν πολύ μετά την αποχώρησή του, με συχνά αδιόρατους αλλά ουσιαστικούς τρόπους.

Η *documenta 14* αποτέλεσε μια σπάνια περίπτωση υβριδικής πολιτισμικής συμπαράγωγής: από τη μια πλευρά ένας διεθνής θεσμός με κεφαλαιακή και συμβολική ισχύ, από την άλλη ένας τοπικός εικαστικός ιστός, με ιδιαιτερότητες, εγγενείς δυσκολίες, αλλά και δημιουργικά αντισώματα. Οι επαγγελματίες που εντάχθηκαν στο εγχείρημα από την ελληνική σκηνή, βίωσαν μια εντατική περίοδο κατά την οποία αναμετρήθηκαν με πρωτοφανείς τρόπους οργάνωσης, συνεργασίας, διαχείρισης χρόνου, εσωτερικής ιεραρχίας, σχέσεων με καλλιτέχνιδες, επιμελητικές ηθικές, αλλά και τρόπους θεσμικής (ή αντιθεσμικής) θέασης του πολιτιστικού έργου.

Οι περισσότερες εργαζόμενες που βρέθηκαν στην πυρηνική ομάδα αξιοποίησαν την εμπειρία, το δίκτυο και το *credibility* της διοργάνωσης, συνεχίζοντας να εργάζονται στη σύγχρονη εικαστική ή έστω πολιτιστική σκηνή.

Η ποιοτική έρευνα ανέδειξε ορισμένα διακριτά πρότυπα. Καταρχάς, το άτυπο *know-how* της *documenta 14* δεν παρουσιάζεται ομοιογενές. Όπως προκύπτει, διαμορφώθηκε μέσω αντιφατικών εμπειριών στον απόηχο της σύγκρουσης με αυστηρά θεσμικά σχήματα που διέτρεχαν τη διοργάνωση, μέσω απορρόφησης ενός μετα-επιμελητικού λεξιλογίου, και συχνά μέσα από κρίσιμες στιγμές επαγγελματικής αβεβαιότητας. Η γνώση που μεταφέρθηκε δεν ήταν μόνο τεχνική (*logistics*, διαχείριση πόρων, επιμελητική τεκμηρίωση), αλλά ηθική και επιτελεστική: πώς (συν)παράγεται το πλαίσιο μέσα στο οποίο δρούμε όλα μας;

Αναλύοντας τη διαδρομή των συμμετεχουσών μετά τη λήξη της διοργάνωσης, διαπιστώνεται ότι το *know-how* αυτό επηρέασε αισθητά τις επαγγελματικές τους επιλογές και σχέσεις. Ειδικότερα στον ιδιωτικό τομέα, το *know-how* λειτούργησε ως πιστοποιητικό πολιτισμικής επάρκειας, αναγνωρίσιμο από διεθνή δίκτυα. Στην ανεξάρτητη σκηνή, το αντίκτυπο ήταν πιο σύνθετος: είτε παρήχθησαν νέες μορφές συνεργατισμού, είτε διευρύνθηκαν τάσεις και επιμελητικά ζητήματα.

Ωστόσο, η *documenta 14* λειτούργησε και ως μέσο αναπαραγωγής του θεσμικού ανορθολογισμού, που πολλά πίστεψαν πως επιθυμούσε να αποδομήσει. Πολλά ανέφεραν αδιαφάνεια, εξάντληση, δυσανάλογη κατανομή εργασίας, και ένα αίσθημα ανασφάλειας που ακολούθησε την απασχόλησή τους. Όλα τα χαρακτηριστικά που, ενώ διατρέχουν την παγκόσμια πολιτιστική βιομηχανία, στην περίπτωση της *documenta* αποκαλύφθηκαν ως παράδοξες ενσαρκώσεις μιας επιμελητικής ηθικής που φιλοδοξούσε να είναι «συμμετοχική» και «αντιηγεμονική». Η μετάδοση *know-how*, ήταν επίσης φορτισμένη με αντιφάσεις που ενίσχυαν τις σχέσεις εξουσίας.

Πρόκειται για ακόμη ένα φαινόμενο που αναδεικνύει την ανάγκη επαναθεώρησης του τρόπου με τον οποίο σκεφτόμαστε τη διάδοση γνώσης στην πολιτιστική εργασία. Το άτυπο εργασιακό *know-how* δεν είναι παθητικό απόθεμα που μεταβιβάζεται από τον θεσμό στο υποκείμενο, συγκροτείται ενεργά σε τόπους αστάθειας, μέσα από εντάσεις, επανεγγραφές, διαπραγματεύσεις, ακόμη και μέσα από την αντίσταση. Όπως καταδεικνύουν τα ευρήματα, αυτό που «έμεινε» από τη *documenta 14* δεν ήταν ένα συγκεκριμένο μοντέλο, αλλά μια ποικιλομορφία μετα-εμπειρικών πρακτικών, ένα σύνολο από θραύσματα γνώσεων που συνεχίζουν να ενεργούν διάχυτα και ασύμμετρα.

Η συμβολή της παρούσας εργασίας βρίσκεται ακριβώς στην ανάδειξη αυτής της «κληρονομιάς» και στη θεωρητικοποίησή της ως μορφή πολιτιστικής εργασίας. Σε μια σκηνή, όπου όροι παραγωγής παραμένουν συχνά αθέατοι, ο εντοπισμός του άτυπου *know-how* γίνεται ένα κρίσιμο εργαλείο κατανόησης της ίδιας της εικαστικής σκηνής ως τρόπου μάθησης και μετασχηματισμού.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Καστοριάδης, Κ. (1989). *Η ορθολογικότητα του καπιταλισμού*. Ύψιλον.

Ξενόγλωσση

Babbie, E. (2010). *The practice of social research* (12th ed.). Wadsworth Publishing.

Banks, M. (2007). *The politics of cultural work*. Palgrave Macmillan.

Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.

Blum, A. (2001). Scenes. In J. Marchessault & W. Straw (Eds.), *Scenes and the city* (Public, No. 22/23). Public Access Collective.

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241–258). Greenwood Press.

Butler, J. (2006). *Gender trouble*. Routledge.

Dawson, C. (2002). *Practical research methods: A user-friendly guide to mastering research techniques and projects*. How To Books.

Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (Eds.). (2000). *Handbook of qualitative research* (2nd ed.). Sage Publications.

Foucault, M. (1988). *Technologies of the self: A seminar with Michel Foucault*. University of Massachusetts Press.
<http://archive.org/details/technologiesofse0000unse>

Gielen, P. (n.d.). Open – A precarious existence. *Vulnerability in the Public Domain* (No. 17).
https://monoskop.org/images/0/0a/Open_17_A_Precarious_Existence.pdf

Gielen, P., & De Bruyne, P. (2009). *The murmuring of the artistic multitude: Global art, memory and post-Fordism* (2nd ed., reprint 2011). Valiz.

Gill, R. (2002). Cool, creative and egalitarian? Exploring gender in project-based new media work in Europe. *Information, Communication & Society*, 5(1), 70–89.

Gill, R. (2007a). *Technobohemians or the new cybertariat? New media work in Amsterdam a decade after the Web*. Institute of Network Cultures.

- Gill, R. (2007b). Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147–166.
<https://doi.org/10.1177/1367549407075898>
- Gill, R. (2011). *Theory and practice of leadership*. Sage Publications.
- Gill, R. (2019). Surveillance is a feminist issue. In T. Oren & A. Press (Eds.), *The Routledge handbook of contemporary feminism* (pp. 148–161). Routledge.
<https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/15632>
- Gill, R., & Pratt, A. (2008). In the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work. *Theory, Culture & Society*, 25(7–8), 1–30.
<https://doi.org/10.1177/0263276408097794>
- Lazzarato, M. (1996). Immaterial labor (P. Colilli & E. Emory, Trans.). *e-flux*. (Original work published 1996). <https://www.e-flux.com/legacy/2013/05/2.-Maurizio-Lazzarato-Immaterial-Labor.pdf>
- Lorey, I. (2015). *State of insecurity: Government of the precarious* (A. Derieg, Trans.). Verso.
- Lupton, D. (2014). Self-tracking modes: Reflexive self-monitoring and data practices. *SSRN*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2483549>
- Marchessault, J., & Straw, W. (Eds.). (2001). *Scenes and the city* (Public, No. 22/23). Public Access Collective.
- McRobbie, A. (2002). Clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds. *Cultural Studies*, 16(4), 516–531.
<https://doi.org/10.1080/09502380210139098>
- McRobbie, A. (2016). From clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds. In G. Gilloch, A. Kurz, & W. Schäfer (Eds.), *Stadt und Kreativität: Urbane Kulturpolitik im Zeichen neoliberaler Ökonomie* (pp. 115–129). transcript Verlag.
- Polanyi, M. (1966). *The tacit dimension*. Doubleday.
- Tsampalla, S. (2022). *Commoning the Biennial or the Biennialisation of the Commons? Examining how large-scale periodic exhibitions learn from urban common spaces: Athens Biennale 5–6, OMONOIA (2015–2017) and documenta14, Learning from Athens (2017)*.
<https://researchonline.ljmu.ac.uk/id/eprint/22005/1/2022tsampallaphd.pdf>
- Virno, P. (2004). *A grammar of the multitude: For an analysis of contemporary forms of life* (A. Casson, I. Bertolotti, & J. Cascaito, Trans.). Semiotext(e), Foreign Agents Series.

Πηγές

Becker, H. S. (n.d.). *Writing about*

writing. <https://www.howardsbecker.com/articles/writingaw.html>

On Curating. (n.d.). *Precarious labour in the field of art* (Issue 16). https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue16.pdf

Rothkopf, S. (2017, April 5).

Documenta 14: Greek crisis takes center stage at German exhibition. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2017/04/05/arts/design/documenta-german-exhibition-greek-crisis.html>

Παράρτημα 1: Οδηγός συνέντευξης

Γνωριμία:

Φύλο:

Ηλικία:

Σπουδές και πρώτη επαγγελματική εμπειρία

- Μπορείτε να περιγράψετε τις σπουδές που έχετε ακολουθήσει;
- Πότε άρχισε η επαγγελματική ενασχόλησή σας στη Σύγχρονη Τέχνη;
- Πως θα ορίζατε την ιδιότητά σας τώρα;
- Ποιες είναι οι αρμοδιότητές σας;
- Ποια είναι η επίσημη οντότητα και δομή του οργανισμού όπου εργάζεστε;

Προσωπική επαγγελματική διαδρομή

- Ποια ήταν η επαγγελματική σας κατάσταση πριν τη συνεργασία σας με τη documenta14;
- Σε ποιον τομέα (δημόσιο, ιδιωτικό, ανεξάρτητη σκηνή) δραστηριοποιούσασταν;
- Πώς προέκυψε η συνεργασία με τη documenta14;

Εμπειρία εντός της documenta14

- Ποια ήταν η θέση και οι βασικές σας αρμοδιότητες;
- Πώς θα περιγράφατε την εργασιακή κουλτούρα της διοργάνωσης;
- Ποιες δεξιότητες/γνώσεις νιώθετε ότι αποκτήσατε ή εξελίξατε μέσα από αυτή τη συνεργασία;
- Υπήρξε κάποιο «άτυπο» know-how που θεωρείτε σημαντικό (π.χ. διαχείριση κρίσεων, εναλλακτικά μοντέλα συνεργασίας, πολιτισμική μεσολάβηση);
- Ποια ήταν η συνθήκη των δημόσιων φορέων, ιδιωτικών φορέων και της ανεξάρτητης σκηνής έως το 2017;

Μετα-d14 πορεία

- Πώς επηρέασε η εμπειρία της documenta14 την επαγγελματική σας εξέλιξη;
- Σε τι βαθμό αξιοποιήσατε τις γνώσεις ή τις πρακτικές που αποκτήσατε στη μετέπειτα εργασία σας;
- Μπορείτε να δώσετε σχετικά παραδείγματα;
- Παρατηρήσατε μεταβολές στο πώς λειτουργούν οι θεσμοί/φορείς με τους οποίους συνεργαστήκατε από εκεί και έπειτα (δημόσιοι, ιδιωτικοί, ανεξάρτητοι); Δηλαδή τι πιστεύετε πως φέρνετε σαν επαγγελματίας μετά την απασχόληση σας στην documenta και μετέπειτα πλαίσια;
- Έχετε εικόνα της μετέπειτα πορείας των ελληνόφωνων συναδέλφων σας;

Αντιλήψεις για θεσμούς και συνεργασίες

- Πώς εκτιμάτε τη συνεργασία της documenta14 με ελληνικούς δημόσιους θεσμούς;
- Ποια δυναμική θεωρείτε πως αναπτύχθηκε ανάμεσα στη διοργάνωση και τον ελληνικό καλλιτεχνικό χώρο εν γένει;
- Πώς βλέπετε τη σχέση μεταξύ δημόσιου τομέα, ιδιωτικής πρωτοβουλίας και ανεξάρτητης σκηνής στην τέχνη σήμερα, και πώς επηρεάστηκε από τη d14;

Θεσμικές μετατοπίσεις και πολιτιστική πολιτική

- Θεωρείτε ότι η documenta14 συνέβαλε σε θεσμικές αλλαγές στην ελληνική πολιτιστική πολιτική ή σκηνή;
- Ποιες προτάσεις θα είχατε για θεσμική αξιοποίηση των γνώσεων και εμπειριών που αναπτύχθηκαν μέσω της διοργάνωσης;

Ανοιχτές παρατηρήσεις

- Υπάρχει κάτι ακόμη που θεωρείτε σημαντικό να μοιραστείτε για την εμπειρία σας με τη documenta14;