

Η καλλιτεχνική απεργία είναι μια πράξη άρνησης αλλά όχι ένα Δεν-Κάνω-Τίποτα.

Η καλλιτεχνική απεργία είναι συγχρόνως άρνηση και διακοπή της καλλιτεχνικής

παραγωγής ενώ παράλληλα καθιστά ορατή τη συνθήκη της.

Ιστορία/ες της καλλιτεχνικής απεργίας

Σοφία Μπέμπεζα

Ιστορία/ες της καλλιτεχνικής απεργίας

Σοφία Μπέμπεζα

Μετάφραση: Σούλα Ζαχαροπούλου

ΙΣΤΟΡΙΑ/ΕΣ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΑΠΕΡΓΙΑΣ

ΣΟΦΙΑ ΜΠΕΜΠΕΖΑ

**ΙΣΤΟΡΙΑ/ΕΣ ΤΗΣ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΑΠΕΡΓΙΑΣ**

Μετάφραση: Σούλα Ζαχαροπούλου

Επιμέλεια: Σοφία Μπέμπεζα

**transversal texts
transversal.at**

ISBN der deutschen Ausgabe: 978-3-903046-22-1

Επιμέλεια στην γερμανική γλώσσα: Ruth Sonderegger, Isabell Lorey
Σελιδοποίηση: Niki Kubaczek

Το transversal texts είναι μια μηχανή κειμένων και ταυτόχρονα μια αφηρημένη μηχανή, είναι έδαφος και εκδοτική ροή, τόπος παραγωγής και πλατφόρμα - το κέντρο ενός γίνεσθαι που δεν θέλει ποτέ να γίνει εκδοτικός οίκος. Το transversal texts υποστηρίζει ρητά τις copyleft πρακτικές. Όλα τα περιεχόμενα, τόσο τα πρωτότυπα κείμενα όσο και οι μεταφράσεις, υπόκεινται στα πνευματικά δικαιώματα των συγγραφέων και των μεταφραστών τους, αλλά η αντιγραφή και η αναπαραγωγή τους με οποιοδήποτε μέσο είναι ανοικτή σε κάθε είδους μη εμπορική και μη θεσμική χρήση και διανομή, είτε ιδιωτική είτε δημόσια.

Αυτό το βιβλίο είναι διαθέσιμο ως PDF. Λήψη: transversal.at
Σχεδιασμός εξωφύλλου και σχεδιασμός εκδόσεων: Pascale Osterwalder
transversal texts, 2022
eipcp Βιέννη, Λίντς, Βερολίνο, Λονδίνο, Μάλαγα, Ζυρίχη

ZVR: 985567206
A-1060 Wien, Gumpendorferstraße 63b
contact@eipcp.net
eipcp.net | transversal.at



Gesellschaft der Freunde
der bildenden Künste

 Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport



Με την υποστήριξη των: Stadt Wien Kultur, Foundation for Arts Initiatives, Ομοσπονδιακό Υπουργείο Τεχνών, Πολιτισμού, Δημόσιας Διοίκησης και Αθλητισμού. Η παραγωγή του βιβλίου *Geschicht(en) des Kunststreiks* υποστηρίχθηκε από την Εταιρεία Φίλων των Καλών Τεχνών στη Βιέννη.

Η παρούσα έκδοση περιλαμβάνει επιλεγμένα μέρη του βιβλίου
Geschichte(n) des Kunststreiks, εκδ. Transversal Texts 2019
(σελίδες 194). Στην ελληνική έκδοση προτιμήθηκε η γραμματική
κλίση των δύο φύλων. Με αυτήν τη μεταφραστική επιλογή
επιχειρείται η διεύρυνση των ταυτοτήτων του φύλου στο γραπτό
λόγο. Η δυαδική διάσταση του γραμματικού γένους επιλέχθηκε με
βάση το ιστορικό περιεχόμενο του βιβλίου – στη σύγχρονη εποχή
η απόδοση καλλιτέχνες/καλλιτέχνιδες στο γραπτό λόγο μπορεί να
επεκταθεί σε: καλλιτέχνες/καλλιτέχνιδες/καλλιτέχν@.

Περιεχόμενα

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ: ΓΙΑ ΤΟ ΓΡΑΨΙΜΟ ΜΙΑΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΣΕ ΜΙΑ ΞΕΝΗ ΓΛΩΣΣΑ	11
1. ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΑΠΕΡΓΙΑ: ΑΡΝΗΣΗ, ΠΡΟΣΩΡΙΝΗ ΑΔΡΑΝΕΙΑ, ΟΡΓΑΝΩΣΗ	
Απεργία - Μέσο για την επίτευξη του σκοπού (όχι μόνο) στο πεδίο της τέχνης	15
Για τη σχέση άρνησης, προσωρινής αδράνειας και οργάνωσης	26
2. ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΑΠΕΡΓΙΑΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΣΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΔΙΟ: ALAIN JOUFFROY, THE ARTISTS' UNION, ART WORKERS' COALITION, LEE LOZANO, GUSTAV METZGER, GORAN DJORDJEVIĆ, STUART HOME	
The art strike did (not) take place	35
Η τέχνη ως όπλο - η απεργία ως όπλο	40
Flashback towards clash forward	42
Τομή στο χρόνο: Art Workers' Coalition - Νέα Υόρκη 1969	45
General Strike Piece - Lee Lozano	49
Ιντερμέδιο για την Lee Lozano - Γενική απεργία άνευ εφαρμογής	52

3. ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΑΠΕΡΓΙΑΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Πρελούδιο: Matrix μεταφορντισμός	63
Μεταφορντιστική εργασία και δημιουργικότητα	68
Art as a place for labor	79
Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.)	84
Καλλιτεχνική απεργία ως δημιουργική απεργία - τι θα γινόταν αν;	91
Η επικαιρότητα της καλλιτεχνικής απεργίας	103
Θέσεις για την απεργία και την καλλιτεχνική πράξη	107
4. ΕΠΙΛΟΓΟΣ	115
Βιβλιογραφία	126

Τοποθέτηση

Για το γράψιμο μιας θεωρητικής εργασίας σε μια ξένη γλώσσα

To come to adopt a closed sphere of language under the pressure of all those who do [not] speak it, is to proclaim one's agreement with that choice.¹

Roland Barthes

Από μόνη της η φράση «ξένη γλώσσα» είναι ένα αίνιγμα για μένα. Πόσο καιρό μία/η γλώσσα σου είναι ξένη; Μια δεύτερη ή μια τρίτη γλώσσα, η οποία δεν είναι ούτε η μητρική σου ούτε η πατρική σου, αλλά μάλλον η γλώσσα μιας καλής θείας; Πώς επιδρά μια γραπτή γλώσσα που χρησιμοποιείται ως ξένη γλώσσα;

Ενδόμυχη, δεσπόζουσα, εύθραυστη αλλά και αστεία υπήρξε η μάχη ιδιαίτερα ανάμεσα στις δύο ή τρεις γλώσσες μου (ελληνικά, γερμανικά, αγγλικά). Η σκέψη εμφανίζεται λίγο πολύ ελλιπής σε όλες τις γλώσσες, πάντα κάτι λείπει. Η μία γλώσσα διορθώνει την άλλη, η πρώτη επιβάλλει πειθαρχία στη δεύτερη ή αντίστροφα και στο τέλος μία πρέπει να νικήσει στο νόημα και στην άρθρωση της πρότασης. Η δική μου γραπτή γλώσσα μεταξύ ελληνικών και γερμανικών είναι επίσης ένας συμφυρμός από σημεία και ήχους. Είναι μια ελλιπής άρθρωση: Συμβίωση εννοιών, ερμηνειών

¹ Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, Νέα Υόρκη: Hill and Wang 1968, σ. 17.

και συναισθημάτων. Συγχρόνως είναι μια διαρκής διαπραγμάτευση περιεχομένων, τα οποία δεν είναι ακόμη ούτε εντελώς κυκλικά ούτε ελλειπτικά, είναι συχνά όμως μη-γραμμικά, σπαστά και δυσνόητα. Αλλού το κείμενο επιδρά μεταξύ των δύο γλωσσών παράξενα και παράλογα. Για ποιανού την λογική πρόκειται;

Το παρόν βιβλίο δεν αποτελεί διαπραγμάτευση της δυνατότητας γραφής σε μια ξένη γλώσσα. Είναι περισσότερο μια προσπάθεια ν' αφήσω να μεταναστεύσουν σε μια άλλη γλώσσα εκείνες οι λέξεις, εκείνες οι σημασιολογίες κι εκείνες οι εικόνες, τις οποίες ισχυρίζομαι ότι γνωρίζω σε μια άλλη γλώσσα. Αυτό το βιβλίο χαρακτηρίζεται από αποκλεισμούς και συμπεριλήψεις. Γράφτηκε έχοντας συνείδηση της (γλωσσικής) ανεπάρκειας. Συγγράφηκε με όλα τα συμπτώματα της πολυγλωσσίας και όλες τις ελευθερίες που πήρε η γράφουσα. Δεν ικανοποιεί ενδεχομένως όλα τα ακαδημαϊκά στάνταρτ που καθορίζει ή αναγνωρίζει ο γερμανόφωνος επιστημονικός χώρος. Αυτό το βιβλίο εκδίδεται παρόλ' αυτά στα γερμανικά. Βασίζεται σε συλλογισμούς και έρευνες στο πλαίσιο της διατριβής μου με τον τίτλο «Η πράξη της διαφωνίας. Σχέσεις μεταξύ διαμάχης, ηγεμονίας, δημόσιας σφαίρας και τέχνης», η οποία εκπονήθηκε το 2017 στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών στη Βιέννη.

Το μεγαλύτερο μέρος του παρόντος βιβλίου γράφτηκε στη Ζυρίχη κι ένα μέρος του στη Βιέννη· η συγγραφέας είχε τη δυνατότητα να ξεκουράζεται στην Αθήνα και κάποιες φορές στο Βερολίνο. Το βιβλίο βασίζεται σε πρωτογενή βιβλιογραφία, δημοσιευμένη είτε στα αγγλικά είτε

στα γαλλικά, η οποία ωστόσο για την οικονομία της γραφής της διατριβής μελετήθηκε στα γερμανικά. Το βιβλίο ασχολείται με θεωρητικές πηγές, οι οποίες υπάρχουν κατεξοχήν στον αγγλοαμερικανικό χώρο και με έρευνες για καλλιτεχνικές θέσεις, οι οποίες τοποθετούνται στο χώρο της Ανατολικής και Κεντρικής Ευρώπης καθώς επίσης και στις ΗΠΑ. Η πορεία της έρευνας ολοκληρώθηκε το 2017. Σε κάποια σημεία πραγματοποιήθηκαν διευκρινίσεις και επικαιροποιήσεις σχετικά με τις σύγχρονες πρακτικές.

Η δραστηριότητα της γραφής συνοδεύτηκε από ακαδημαϊκές συναντήσεις και σεμινάρια στη Ακαδημία των Εικαστικών Τεχνών της Βιέννης, από τη διδασκαλία στο Πανεπιστήμιο των Τεχνών της Ζυρίχης καθώς και από προσωπικά καλλιτεχνικά εγχειρήματα και πολιτιστικές-πολιτικές δράσεις στη Ζυρίχη και στην Αθήνα. Μετακινιόμουν από πόλη σε πόλη, κάποια διαστήματα σταματούσα, πίεζα την εαυτή μου να κάνει διαλλείματα, διάβαζα και συνέχιζα να γράφω και να επεξεργάζομαι ιδέες. Διάβαζα ακανόνιστα και ετερόκλητα: Θεωρία της τέχνης και του πολιτισμού σε γερμανόφωνα βιβλία και περιοδικά, κριτική της τέχνης σε αγγλόφωνες εκδόσεις, φιλοσοφία κάθε λογικής σε ελληνικά και γερμανικά, ειδήσεις σε πολυγλωσσικά κοινωνικά μέσα, σε ελληνικές και γερμανόφωνες ιστοσελίδες καθώς και σε αγγλόφωνες εφημερίδες, συνταγές μαγειρικής στα γερμανικά, λογοτεχνία κυρίως στα ελληνικά.

Η δραστηριότητα της γραφής επηρεαζόταν και βελτιωνόταν διαρκώς μέσω των φίλων,

συναδέλφων/ισσών και δασκάλων μου στο γερμανόφωνο χώρο. Το γράψιμο εντούτοις συνοδευόταν από το άκουσμα πολλών διαλέκτων της ξένης γλώσσας και συχνά υπέφερε από την πολυσημία τους. Η επίσημη γερμανική γλώσσα είναι μια κατασκευή, την οποία έχω οικειοποιηθεί. Στην πράξη η ξένη γλώσσα ήταν αλλιώς: Ήταν γερμανικά από τη Ζυρίχη, γερμανικά από τη Βέρνη και το Σανκτ Γκάλλεν, βιεννέζικα, γερμανικά από το Κλάγκενφουρτ, από το Βερολίνο, από την Κολωνία και την Κωνσταντία. Εκτός αυτών, την αισθητηριακή μου αντίληψη για τη γερμανική γλώσσα επηρέασαν οι μετανάστριες μαθήτριες στο Αυτόνομο Σχολείο της Ζυρίχης. Ενίοτε το άκουσμα και το διάβασμα των δικών μου «γερμανικών» υφίσταται σχεδόν άριστα στον προφορικό λόγο και σχεδόν εξαιρετικά προπονημένα στον γραπτό.

1. Καλλιτεχνική απεργία: άρνηση, προσω- ρινή αδράνεια, οργάνωση

Απεργία - Μέσο για την επίτευξη του σκοπού (όχι μόνο) στο πεδίο της τέχνης

Απεργία είναι να αφήνεις το ζυμάρι να κάτσει χωρίς να το ψήνεις, να μην εγκαταλείπεις το εργοστάσιο – σε αντίθεση απ’ ό,τι στο έργο των αδερφών Lumière – αλλά να το καταλαμβάνεις, ν’ αφήνεις τα μουσεία χωρίς επιτήρηση, να γυρνάς την πλάτη σου και να αποχωρείς ως γυναίκα ηθοποιός εν μέσω της θεατρικής παράστασης. Απεργία είναι η διαμαρτυρία των εργατών/τριών για τη λήξη του πολέμου στη σοβιετική Ρωσία. Απεργία είναι να βγαίνεις στους δρόμους μαζί με χιλιάδες γυναίκες* στις χώρες της Λατινικής Αμερικής, στην Ισπανία και στην Πολωνία για ίσους μισθούς και για το δικαίωμα στη σωματική και σεξουαλική αυτοδιάθεση. *Si paramos el mundo para* ή *όταν εμείς απεργούμε ο κόσμος ακινητοποιείται*. Με αυτό το σύνθημα χιλιάδες γυναίκες πήραν μέρος μαζί με συνοδοιπόρους τους στη γυναικεία* απεργία στις 14 Ιουνίου 2019 στις ελβετικές πόλεις. Η απεργία είναι η πολιτικοποίηση της αναπαραγωγικής και συν-αισθηματικής εργασίας στον σε μεγάλο βαθμό θηλυκοποιημένο τομέα της υγείας όπως για παράδειγμα στην απεργία φροντίδας της ομάδας Precarias a la deriva στη Μαδρίτη ή στην απεργία των υγειονομικών στο νοσοκομείο Σαριτέ στο Βερολίνο. Απεργία είναι να ακινητοποιούνται τα λεωφορεία, τα τρένα και τα αεροπλάνα στην Αργεντινή. Απεργία είναι οι διαμαρτυρίες των εργατών/

τριών στα ζαχαροκάλαμα για το δικαίωμα ύπαρξης ανεξάρτητων συνδικάτων στο Ιράν. Απεργία είναι η άρνηση σωματικής εργασίας στις φυτείες της Νότιας Αμερικής. Απεργία είναι να αγωνίζεσαι ενάντια στους επισφαλείς όρους εργασίας και στην αποδόμηση των κοινωνικών παροχών από την Αθήνα μέχρι το Βερολίνο. Απεργία είναι να μποϊκοτάρεις το περιοδικό τέχνης *Artforum*, όπως το έκανε η Lucy Lippard από το 1967 ως το 1971, επειδή οι υπεύθυνοι έκδοσής του αδιαφορούσαν για το καλλιτεχνικό έργο των People of Colour και των καλλιτέχνιδων.² Απεργία είναι να γράφεις γράμματα σε καλλιτέχνες/ιδες, προκειμένου να τους/τις κινητοποιήσεις - όπως ο Gustav Metzger με το απεργιακό του κάλεσμα *Years Without Art* - ή να αφήνεις άδειο τον εκθεσιακό χώρο, όπως το έκανε η Dora Garcia με το έργο της *The artist without works: a guided tour around nothing*.

Αυτή η απαρίθμηση είναι μια προσπάθεια να γίνει πιο συγκεκριμένη η έννοια της απεργίας μέσω πράξεων τόσο της συλλογικής όσο και της ατομικής απεργίας. Κατανοώ την απεργία ως μια ουσιαστική μορφή της άρνησης και της διαφωνίας. Με την πράξη της απεργίας δε νοείται μόνο η συνδικαλιστική ή η πολιτική απεργία αλλά και το να διακόπτεται η εργασία και το να γίνονται

² Η Lippard εκτός αυτού συμμετείχε μαζί με τις Faith Ringgold (μέλος των Women Students and Artists for Black Art Liberation), την Poppy Johnson (Guerilla Art Action Group) και την Brenda Miller στις πολύμηνες δράσεις „50% Black Women Artists“ (1971), οι οποίες εναντιώνονταν στην πολιτική εκπροσώπησης του Whitney Museum of American Art.

ορατές οι σχέσεις παραγωγής: στο τηλεφωνικό κέντρο, στο νοσοκομείο, στο σχολείο, στην κουζίνα, στο μουσείο. Αυτό το βιβλίο ασχολείται πρωτίστως με την εξέταση απεργιακών μορφών στο πεδίο της καλλιτεχνικής και πολιτιστικής παραγωγής. „Work is a disease”, έγραφε ο Mladen Stilinoνιέ στη γραπτή του δήλωση προς τον Καρλ Μαρξ και παράλληλα αμφισβητούσε την ιδέα της κοινωνικής μισθωτής εργασίας καθώς επίσης και την καλλιτεχνική παραγωγή ως εργασία. Ο Stilinoνιέ έφτασε την κατανόηση της τέχνης ως εργασία στα όρια του παραλόγου: Με το έργο του *Artist at Work* (1978) προκαλούσε, ξαπλωμένος στο κρεβάτι του, το στάτους του σύγχρονου καλλιτέχνη στη Γιουγκοσλαβία της δεκαετίας του 1980. Στο ίδιο ιστορικό συγκείμενο η Sanja Ivekonić και ο Dalibor Martins ως μέλη της ομάδας RZU και της Working Community of Artists στο Ζάγκρεμπ σχεδίασαν το λεγόμενο *Ugovor* (*Agreement*, 1979).³ Με αυτή τη συμφωνία προσπάθησαν να ρυθμίσουν την εργασιακή σχέση μεταξύ καλλιτεχνών/ιδών και καλλιτεχνικών θεσμών.

Η απεργία στην τέχνη έχει μια μακρά ιστορία, η οποία παραπέμπει σε διάφορες θέσεις και πρακτικές της άρνησης, της απόρριψης και του σαμποτάζ. Μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο

3 Fokus Grupa, „I sing to pass the time“, στο: Minna Henriksson, Erik Krikortz, Airi Triisberg (εκδ.), *Art Workers – Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice*, Βερολίνο/ Ελσίνκι/Στοκχόλμη/Ταλίν: Nordic-Baltic Art Workers’ Network for Fair Pay 2015, σ. 119–138.

καλλιτέχνες/ιδες ίδρυσαν στη Νέα Υόρκη την *Artists Equity Association*, η οποία το 1948, δηλ. ένα χρόνο μετά την ίδρυσή της αριθμούσε ήδη πάνω από χίλια μέλη. Οι προκάτοχοί της τη δεκαετία του 1930 ήταν το σωματείο καλλιτεχνών/ιδων *Artists Union* και ο συναφής συνασπισμός *Artists Committee of Action*, που εκτός των άλλων εξέδιδε το περιοδικό *Art Front* (1934-1937). Ο συγγραφέας και καλλιτέχνης Alain Jouffroy με το δοκίμιό του *What is to be done about Art?*, γραμμένο στην Αλγερία το 1968, απαιτούσε μια καλλιτεχνική απεργία και την ίδια χρονιά ίδρυσε στο Παρίσι την “L’ Union des Ecrivains”. Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 στη Νέα Υόρκη συγκροτήθηκε στη Νέα Υόρκη η ομάδα *Art Workers’ Coalition*, η οποία πολιτικοποιήθηκε με ακτιβιστικές πράξεις. Ο στόχος της έγκειτο στο να πιέσει τα μουσεία να βάλουν τέλος στην οικονομική διάκριση και την ανισότητα στην πολιτική των εκθέσεων προκειμένου να εξασφαλιστεί η εκπροσώπηση περισσότερων γυναικών και μαύρων καλλιτεχνών/ιδων. Στις 28 Ιανουαρίου του 1969 η ομάδα έγραψε στον Eates Lowry, διευθυντή του MoMA [Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης], μια ανοιχτή επιστολή με δεκατρία αιτήματα. Η καλλιτέχνη Lee Lozano, μέλος της ομάδας *Art Workers’ Coalition*, αποχαιρέτησε την καλλιτεχνική σκηνή της Νέας Υόρκης με το έργο της *General Streik Piece* (1969). Η Lozano μέσω του έργου της μετέτρεψε τα αιτήματα της απεργίας της AWC σε μια καλλιτεχνική κίνηση ριζικής άρνησης. Ο Francesco Matarrese στο Μπάρι με ένα τηλεγράφημα άρνησης

(*Telegramma die rifiuto*, 1978) απέρριψε την πρόσκληση να συμμετάσχει σε μια έκθεση και ανακρίνωσε συγχρόνως την απόσυρση του από την καλλιτεχνική σκηνή, η οποία κράτησε περίπου μέχρι το 2011.⁴ Ο Gustav Metzger με το *Years Without Art 1977-1980* προσπάθησε να πείσει τους/τις συναδέλφους/ισσές του να θέσουν σε απεργία την καλλιτεχνική παραγωγή για τρία χρόνια προκειμένου να ασχοληθούν πιο εντατικά με την κριτική δύναμη της τέχνης. Ο Bob Black, ο συγγραφέας του *The Abolition of Work*, δημοσίευσε το 1989 το δοκίμιο *The Refusal of Art*, στο οποίο μαζί με την ομάδα PRAXIS καλούσε σε μια καλλιτεχνική απεργία σύμφωνα με την ιδέα του Metzger. Ο Black έγραψε για την άρνηση της τέχνης και την τέχνη της άρνησης της μισθωτής εργασίας: „The refusal of art only certifies the once-and-future artists as the expert interpreters of what nobody does but only they once did. The art of refusal acts against what everybody does but nobody once did, against work and submission to the state. The art of refusal is the art of living, which begins with the general strike that never ends.“⁵

Από την ιδέα του Metzger για την τριχρόνη απεργία εμπνεύστηκε επίσης ο Goran Djordjević (International Artists Strike, Βελιγράδι) και αργότερα ο Stuart Home και οι νεοϊστές, οι

4 Βλ. Francesco Matarrese, „Am Firmament existieren die gangbaren Wege – Nachdenken über Verweigerung und Erlösung“, Ein Gespräch mit Herbert Kopp-Oberstebbrink und Judith Elisabeth Weiss, στο: *Kunstforum International*, τ. 231/2015, σ. 146–154.

5 Bob Black, „The Refusal of Art“, στο: *Friendly Fire*, Νέα Υόρκη: Autonomedia 1992, σ. 214.

οποίοι στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *YAWN – Sporadic Critique of Culture* καλούσαν σε καλλιτεχνική απεργία: „We call for all artists in the U.S. to put down their tools and cease to make, distribute, sell, exhibit or discuss their work from January 1, 1990 to January 1, 1993.“⁶ Μια ιδιαίτερη μορφή της καλλιτεχνικής άρνησης ήταν η απόφαση της ομάδας *Art in Ruins* στο Λονδίνο. Η καλλιτεχνική κολλεκτίβα *Art in Ruins*, που ιδρύθηκε το 1984 από τους Hannah Vowles και Glyn Banks, εξαφανίστηκε μια μέρα από τη σκηνή με μια κίνηση ριζοσπαστικής άρνησης της εκπροσώπησης. Μερικά χρόνια αργότερα η καλλιτέχνιδα Eva Weinmayr επιχείρησε μέσω του έργου της *I Wonder What The Silence Was About (2010)* να εντοπίσει τα ίχνη της *Art in Ruins*. Αν και όλα αυτά τα καλέσματα λειτούργησαν περισσότερο ως ιδέες και λιγότερο ως πραγματοποιημένες απεργίες, πρόβαλαν τη σχέση καλλιτεχνικής εργασίας και καπιταλιστικής αξιακής κοινωνίας.

Καλλιτεχνικά έργα και πρωτοβουλίες καλλιτεχνών μετά την αλλαγή της χιλιετίας θέτουν πολύ πιο συγκεκριμένα τους εργασιακούς όρους ως ζήτημα στο διεθνές καλλιτεχνικό πεδίο. Η *Fokus Grupa* ενδιαφέρεται για παράδειγμα για τα συμβόλαια και τα δικαιώματα των καλλιτεχνών/ιδών. Το 2009 με το πρότζεκτ “*Art & Market*” διεξήγαγε μια έρευνα για τον οικονομικό παράγοντα επιρροής της τέχνης στις μεγάλες πόλεις και για τους εργασιακούς

⁶ *YAWN, SPORADIC CRITIQUE OF CULTURE*, αρ. 1, 19.9.1989.

όρους των καλλιτεχνών/ιδών στο Ζάγκρεμπ καθώς και στην Ανιάνγκ στη Σεούλ (στο πλαίσιο ενός προγράμματος καλλιτεχνικού Residency). Το ερευνητικό εγχείρημα της Maria Eichhorn “The Artists’ Contracts” βασίζεται σε συνεντεύξεις που διεξήχθησαν με καλλιτέχνες/ιδες και γκαλερίστες/ριες μεταξύ του 1996 και του 2005 και τεκμηριώνει τους μηχανισμούς της αγοράς της τέχνης, το ρόλο των συλλογών έργων τέχνης και των μουσείων καθώς και τα εργασιακά δικαιώματα των καλλιτεχνών/ιδών.⁷ Στο πλαίσιο του μετέπειτα έργου της *5 weeks, 25 days, 175 hours* (2016) η Eichhorn «έκλεισε» την γκαλερί Chisenhale στο Λονδίνο απαιτώντας απ’ όλους τους συνεργάτες/ιδες της να σταματήσουν τις εργασίες τους στην γκαλερί κατά τη διάρκεια των πέντε εβδομάδων της έκθεσης. Αυτή η σύλληψη της κίνησης του “δεν κάνω-τίποτα”, δηλαδή η προσωρινή αναστολή της έμμισθης εργασίας, αποτελεί μια βαθιά κριτική στο θεσμικό τρόπο εργασίας της σύγχρονης αγοράς της τέχνης. Η κολλεκτίβα των καλλιτεχνών/ιδών Claire Fontaine, επηρεασμένη από τον ιταλικό φεμινισμό της δεκαετίας του 1970, ενεργοποιεί την ιδέα της *human strike* και υπογραμμίζει τη σχέση μεταξύ της τέχνης, της ανα/παραγωγής και του συν-αισθήματος. Η *human strike* του σήμερα εστιάζει στη λιβιδινική οικονομία και στις δομές της επιθυ-

⁷ Η Maria Eichhorn πήρε συνεντεύξεις μεταξύ άλλων από τους Carl Andre, Michael Asher, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Ryman, John Weber, Lawrence Weiner και Jackie Winsor για την πώληση έργων τέχνης και για τα δικαιώματα των καλλιτεχνών/ιδών σε καλλιτεχνικούς θεσμούς.

μίας που δε λαμβάνονται υπόψη από την πολιτική οικονομία.⁸ Τα νεότερα αυτά παραδείγματα, τα οποία ορίζουν την απεργία ως άρνηση του θεσμού της τέχνης ή ως μορφή θεσμικής κριτικής, δείχνουν ότι η ιδέα της καλλιτεχνικής απεργίας θεωρείται ακόμη σημαντική.

Μετά την παγκόσμια οικονομική κρίση του 2008 και στην αρχή της δεκαετίας του 2010 συγκροτούνται πολλές πρωτοβουλίες και οργανώσεις καλλιτεχνών, οι οποίες θέτουν ως ζήτημα τις επισφαλείς εργασιακές δομές στο καλλιτεχνικό πεδίο και το «παραγωγικό κεφάλαιο» της τέχνης στο νεοφιλελευθερισμό. Πιο συγκεκριμένα η πρωτοβουλία *Haben und Brauchen* [Έχουμε και Χρειαζόμαστε] στο Βερολίνο, η καμπάνια *Fair Pay* της IG Kultur στη Βιέννη, η πρωτοβουλία *Precarious Workers Brigades* στη Μεγάλη Βρετανία, η ομάδα *Working Artists and the Greater Economy* (W.A.G.E.) στη Νέα Υόρκη, η πλατφόρμα *ArtLeaks* στην Ανατολική Ευρώπη και το *Civic Forum of Contemporary Art* (OFSW)⁹ στην Πολωνία αναφέρονται στη

⁸ Claire Fontaine, *Human strike has already begun and other writings*, Λύνεμπουργκ: Mute & PML Book Leuphana University 2013, σ. 29.

⁹ Οι δράσεις του „Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej“ επικεντρώνονται από το 2011 στα δικαιώματα των εργαζομένων καλλιτεχνών/ιδών και στην ένταξη των καλλιτεχνών/ιδών στο συνταξιοδοτικό και ασφαλιστικό σύστημα της Πολωνίας. Το φόρουμ οργάνωσε το 2012 μια καλλιτεχνική απεργία, στην οποία πήραν μέρος καλλιτέχνες/ιδες και γκαλερί με στόχο να διαπραγματευθούν τους όρους της καλλιτεχνικής και δημιουργικής εργασίας και τους κανονισμούς των προγραμμάτων στήριξης του Υπουργείου Πολιτισμού. Το 2014 ο OFSW υπέγραψε μαζί με τους θεσμούς τις «πρώτες συμφωνίες για τον κατώτατο μισθό για καλλιτέχνες και καλλιτέχνιδες», <https://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/> (1.8.2019).

μακρά ιστορία του ακτιβισμού στο χώρο της τέχνης ως εργασιακό πεδίο και απαιτούν μια επανατοποθέτηση [Re-positionierung] των μουσείων τέχνης και των πολιτιστικών οργανώσεων. Αυτές οι ομάδες και οι πρωτοβουλίες προωθούν εγχειρήματα, τα οποία εναντιώνονται στη συνήθη *no-payment-practice*¹⁰ στο καλλιτεχνικό πεδίο, προτείνουν συγκεκριμένες οδηγίες με την έννοια του *policy making*¹¹ σε καλλιτεχνικούς θεσμούς και συζητούν για την επισφάλεια πέραν του καλλιτεχνικού πεδίου.

Οι διαφορές απεργιακές πρακτικές στο καλλιτεχνικό συγκείμενο – είτε αυτές είναι αισθητικές μορφές της άρνησης και της εννοιολογικής απόρριψης είτε αποτελούν ενδείξεις διαμαρτυρίας – δημιουργούν ρήγματα στα υπάρχοντα συστήματα εξουσίας και προσφέρουν μια εναλλακτική χωρο-χρονική διάταξη. Η απεργία στο καλλιτεχνικό συγκείμενο εξαρτάται παρόλ' αυτά από οικονομικά και πολιτικά συγκείμενα · □ κάθε απεργιακή πράξη συνδέεται με τους μηχανισμούς εξουσίας, στους οποίους ασκεί διαρκώς κριτική ή τους απορρίπτει. Οι απεργιακές πρακτικές συντάσσουν χώρους της θεσμικής σύγκρουσης στο περιβάλλον της καλλιτεχνικής και πολιτιστικής παραγωγής· από συμβολικές ενοιολογήσεις της διαφωνίας, της κριτικής απόρριψης και της αισθητικής αντίστασης μέχρι και τις οργανωμένες πολιτιστικοπολιτικές παρεμβάσεις, οι απεργιακές πρακτικές στρέφονται κατά των μουσείων, των

¹⁰ πρακτική της μη αμειβόμενης εργασίας (Σ.τ.Μ.)

¹¹ διαμόρφωση πολιτικής (Σ.τ.Μ.)

καλλιτεχνικών θεσμών και της αγοράς της τέχνης. Οι καλλιτεχνικές απεργίες τόσο ως ειρωνικές όσο και ως σοβαρές “επιθέσεις” στο ηγεμονικό καλλιτεχνικό σύστημα αποτελούν αφετηρίες, οι οποίες αμφισβητούν την παραγωγή και εμπορευματοποίηση της τέχνης, το ιδιαίτερο καθεστώς της ως αυτόνομης εργασίας μέσα στο καπιταλιστικό σύστημα παραγωγής καθώς και το καλλιτεχνικό υποκείμενο ως εργαζόμενο/η.

Η αυτοκατανόηση και αντίστοιχα η ταυτοποίηση των καλλιτεχνών/ιδών ως *art workers* προέκυψε μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο σε μια προσπάθεια να διαφωτιστεί η αντιφατικότητα της καλλιτεχνικής εργασίας, η οποία νοείται τόσο ως *work* (δουλειά, έργο, δραστηριότητα) όσο και ως *wage labor* (μισθωτή εργασία). Στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 στις ΗΠΑ τα ακτιβιστικά και κριτικά ως προς τους θεσμούς κινήματα, τα οποία ασχολούνταν με την πολιτική εκπροσώπησης στο δυτικό-ηγεμονικό καλλιτεχνικό πεδίο, προπαγάνδιζαν όχι μόνο την κατανόηση της τέχνης ως εργασία αλλά και την άρνησή της.¹² Τόσο μέσω της συλλογικά οργανωμένης θεσμικής κριτικής όσο και μέσω της ατομικής καλλιτεχνικής τους πράξης καλλιτέχνες/ιδες όπως οι Lee Lozano, Mierle Laderman Ukeles, Faith Ringgold και Gustav Metzger προσπάθησαν να επιστήσουν την προσοχή τους στην προβληματική των μόνιμων αντιφάσεων της εννοιολόγησης της “καλλιτεχνικής εργασίας”. Τόσο ιστορικά όσο

¹² Julia Bryan-Wilson, *Art Workers*, Μπέρκλεϋ: University of California Press 2009, σ. 13–32.

και συγκαιρινά η καλλιτεχνική απεργία λειτουργεί συγχρόνως ως κριτική και δημοσιοποίηση, επιζητώντας τη μεταρρύθμιση και την απόρριψη των όρων παραγωγής της καλλιτεχνικής εργασίας που καπιταλιστικοποιείται. Η καλλιτεχνική απεργία είναι εκτός αυτού μια μορφή πολιτικής εργασίας, η οποία είναι συγκρουσιακή, κριτική απέναντι στην εξουσία και αντιφατική. Τελικά κάθε καλλιτεχνική απεργία είναι μια προσπάθεια να πράττει κανείς πολιτικά μέσα στο ίδιο του το σπίτι, με άλλα λόγια στο δικό του πεδίο.

Παρακάτω θα εξετάσω την απεργία ως άρνηση, ως αυτο-οργάνωση και ως στρατηγική τού κάνω-ορατό. Η απεργία χτίζεται πάνω σε μια σειρά από σημεία αντίστασης, τα οποία δε βρίσκονται ποτέ εκτός της (θεσμικής) εξουσίας. Η αντίσταση νοείται εδώ κατά τον Foucault και τον Raunig ως πολλαπλότητα, στην οποία δεν αντιστοιχεί μία ενιαία αντίληψη για την εξουσία. Αντιθέτως θα πρέπει να εκκινήσουμε από μια άτακτα διάσπαρτη ποικιλία σημείων αντίστασης.¹³ Βασιζόμενη σε ιστορικές θέσεις όπως αυτές των Artists' Union, Art Workers' Coalition, Lee Lozano, Alain Jouffroy, Gustav Metzger, Goran Djordjević και Stuart Home θα ήθελα να στραφώ σε βασικές εννοιολογήσεις της καλλιτεχνικής απεργίας του 20ου αιώνα. Σε όλες αυτές τις καλλιτεχνικές θέσεις η απεργία τίθεται ως ένα μέσο για την *επίτευξη του σκοπού* μέσα στο πεδίο της καλλιτεχνικής

¹³ Βλ. Gerald Raunig, *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Βιέννη: Turia + Kant 2005, σ. 45.

παραγωγής. Οι προαναφερόμενοι/ες καλλιτέχνες/ιδες προσπάθησαν (σε μερικές περιπτώσεις μάλιστα επιτυχώς) να κινητοποιήσουν τους/τις συναδέλφους/ισσές τους σε μια καλλιτεχνική απεργία.

Κατά την ενασχόλησή μου με σύγχρονες οργανώσεις καλλιτεχνών/ιδών και με καλλιτεχνικά εγχειρήματα όπως το Gulf Labor Coalition, το Working Artists and the Great Economy, το ArtLeaks und το Alytus Strike Biennial θα εξετάσω τις μορφές απεργίας που στοχεύουν τόσο στην άρνηση της καλλιτεχνικής παραγωγής όσο και στη συλλογική οργάνωση και κινητοποίηση. Σε αυτό το σημείο θα εμβαθύνω σε τρόπους προσέγγισης όπως η αυτο-οργάνωση, η θεσμική και θεσμοποιημένη πράξη, η διαμαρτυρία και το μπουϊκοτάζ, τα οποία συμβάλλουν στη σύνδεση της καλλιτεχνικής εργασίας με το πολιτικό πράττειν. Ιδιαίτερα η προσέγγισή μου αφορά στην ανάλυση της επίδρασης των καλλιτεχνικών (απεργιακών) πρακτικών εξετάζοντας τους πολιτιστικούς θεσμούς μετά το μετασχηματισμό τους μέσω της νεοφιλελεύθερης στροφής στην πολιτισμική πολιτική.

Για τη σχέση άρνησης, προσωρινής αδράνειας και οργάνωσης

Με τη βοήθεια αυτών των τριών εννοιών γίνεται κατανοητή η σύλληψη του εννοιολογικού τριγώνου, με το οποίο θα ήθελα να σκεφτώ το φαινόμενο της καλλιτεχνικής απεργίας. Μια καλλιτεχνική απεργία ορίζεται εν πρώτοις μέσα από την άρνηση της εργασίας, η οποία συγχρόνως θέτει

σε απεργία το χώρο και το χρόνο της παραγωγής. Να τίθενται σε απεργία χώροι της καλλιτεχνικής παραγωγής σημαίνει κατ' αρχάς να τίθενται σε απεργία ειδικές οικονομικές σχέσεις, οι θεσμικές σχέσεις εξουσίας καθώς επίσης και η πολιτισμική πολιτική, στην οποία υπάγεται η καλλιτεχνική παραγωγή. Επιπλέον τίθεται σε απεργία η λογική της τέχνης που ενυπάρχει στο εσωτερικό του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής. Με αυτό εννοώ την παραγωγή, εμπορευματοποίηση, διανομή και διαμεσολάβηση της τέχνης μέσα στο ενυπάρχον θεσμικό πλαίσιο. Να τίθεται σε απεργία ο χρόνος/οι χρόνοι της καλλιτεχνικής παραγωγής σημαίνει να αμφισβητείται το χρονικό καθεστώς [Zeitregime] της οικονομίας της προσοχής, δηλαδή να μπάνει φρένο στη συνεχή δραστηριότητα, στην κινητικότητα και στην επικοινωνία της προώθησης.

Ακολουθώντας την παραδοσιακή έννοια της αυτόνομης τέχνης, η καλλιτεχνική εργασία ακροβατεί μεταξύ των διαστάσεων της αυτονομίας και της ετερονομίας,¹⁴ στο βαθμό που κατανοούμε την καλλιτεχνική εργασία συγχρόνως ως εμπόρευμα, παροχή υπηρεσιών, κοινωνική πραγμα-

¹⁴ Με αυτή την έννοια η αυτόνομη τέχνη (από τα τέλη του 18ου αιώνα, κατά τη διάρκεια των κινημάτων πρωτοπορίας καθώς και μετά το 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι σήμερα) είναι ανεξάρτητη από ηθικούς σκοπούς, κοινωνικές εντάσεις ή από το αστικό κράτος. Εάν απεναντίας ακολουθηθεί κανείς τον Αντόρνο, αυτή η εγγενής προσπάθεια της τέχνης να γίνει αυτόνομη, άρα ανεξάρτητη από τον κόσμο, εμπλέκεται ασφαλώς στον κόσμο και γι' αυτό είναι ετερόνομη επειδή η τέχνη είναι ταυτόχρονα κοινωνικό προϊόν και αυτόνομη διαμορφωμένη υλικότητα.

τικότητα και “μη-παραγωγική εργασία” ή τη συσχετίζουμε με την αναπαραγωγική εργασία.¹⁵ Μολαταύτα αναρωτιέται κανείς εάν οι έννοιες της αυτονομίας και της ετερονομίας ενόψει αυτής της “ακροβασίας” εξακολουθούν να έχουν ένα κλειστό νόημα. Έτσι για παράδειγμα η καλλιτεχνική παραγωγή στο νεοφιλελεύθερο συγκείμενο υποτάσσεται από τη μια συνεχώς σε πολιτικά και οικονομικά κελεύσματα, τα οποία εμποδίζουν την ενδεχόμενη αυτονομία της. Από την άλλη κριτικές ως προς τους θεσμούς θέσεις, οι οποίες θέτουν ως ζήτημα τις εργασιακές συνθήκες στο καλλιτεχνικό πεδίο αλλά και τη σύνδεση μεταξύ θεσμικής κριτικής και συστημικής οικειοποίησης, έχουν ασφαλώς τη δική τους παρουσία στο καλλιτεχνικό πεδίο.

Μια μαχόμενη καλλιτεχνική κριτική της τέχνης δεν αποκόβεται ποτέ ούτε από τις δικές της συνθήκες παραγωγής ούτε από τη διαδικασία υποκειμενοποίησης του/της καλλιτέχνη/ιδας. Η παγκόσμια νεοφιλελεύθερη λογική, στο αντιπαραθετικό πεδίο της οποίας οι καλλιτέχνες/ιδες ως αυτοπραγματοποιημένα, δημιουργικά άτομα εκπαιδεύονται και εισέρχονται στους θεσμούς, απαιτεί τη συνθηκολόγηση των καλλιτεχνών/ιδων εν προκειμένω στο πλαίσιο της λεγόμενης επαγγελματοποίησης. Η νεοφιλελεύθερη θεσμοποίηση

¹⁵ Karen Archey, „Women’s invisible labor and the art world“, στο: *e-flux Conversations*, 1.11.2016, <https://conversations.e-flux.com/t/womens-invisible-labor-and-the-art-world/5430> (1.8.2019). Kerstin Stakemeier, Marina Vischmidt, *Reproducing Autonomy*, Λονδίνο/Βερολίνο: Mute 2016, σ. 46–48.

της καλλιτεχνικής και πολιτιστικής παραγωγής προσπαθεί να πείσει για μια συγκεκριμένη κατανόηση της δημιουργικής εργασίας ως οικονομικού μοντέλου, στο οποίο προνομιοῦχοι δρώντες και χρήσιμοι επισφαλείς ενεργούν εντός ασύμμετρων ηγεμονικών δομών. Οι σύγχρονοι/ες καλλιτέχνες/ιδες, ιδωμένοι ως επιχειρηματικά υποκείμενα πρέπει να φροντίζουν να είναι σε φόρμα, κινητικοί και ευέλικτοι· πρέπει να παράγουν το δικό τους κεφάλαιο (κοινωνικό, οικονομικό και συμβολικό κεφάλαιο), να μπορούν να βρίσκουν τη θέση τους στην αγορά και να εμπορευματοποιούνται. Αυτό γίνεται είτε στο όνομα του επιχειρηματικού πνεύματος των δημιουργικών ατόμων είτε στο όνομα ενός επισφαλούς καλλιτεχνικού μποεμ υποκειμένου είτε στο όνομα του συνδυασμού αυτών. Απαιτείται από καλλιτέχνες/ιδες (και εργαζόμενους/ες στον πολιτισμό) να προσαρμόζονται στο νεοφιλελεύθερο Common Sense¹⁶ ή μάλλον: να συνδιαμορφώνουν «κριτικά» αυτό το Common Sense. Ωστόσο το μπλέξιμο της κριτικής και της θεσμοποίησης μπορεί συγχρόνως να βυθοσκοπεί δυναμικούς χώρους δράσης για τους/τις καλλιτέχνες/ιδες, μέσα στους οποίους τα ίδια τα υποκείμενα μπορούν να αρνούνται τη νεοφιλελεύθερη λογική του Business-as-usual εντός των καλλιτεχνικών και πολιτιστικών θεσμών.

Η *άρνηση*, όπως χρησιμοποιώ εδώ τον όρο, δεν μπορεί να νοηθεί ούτε ως ολοκληρωτική

¹⁶ Βλ. Stuart Hall, Alan O'Shea, „Common-sense neoliberalism“, στο: *Soundings*, τ. 55/2013: Values as commodities.

αφαίρεση ούτε ως ριζοσπαστική αναστολή, φαντασιακή παραίτηση ή φυγή από την πραγματικότητα. Η άρνηση εμπεριέχει δηλαδή ένα ελάχιστο πολιτικό πράττειν. Η άρνηση είναι μια μορφή της υπέρβασης ορίων, εκπορεύεται από το να μπορούμε ή να θέλουμε να πούμε συνειδητά όχι. Αποτελεί θέση, η οποία κατ' αρχάς θέτει μια άρνηση στο χώρο. Η καλλιτεχνική απεργία είναι έτσι μια κίνηση άρνησης, αλλά όχι ένα Δεν-Κάνω-Τίποτα. Η καλλιτεχνική απεργία είναι συγχρόνως άρνηση και διακοπή της καλλιτεχνικής παραγωγής ενώ παράλληλα καθιστά ορατή τη συνθήκη στην οποία εντάσσεται. Η πράξη της άρνησης, η οποία μπορεί να εκδηλώνεται ως ατομική ή συλλογική καλλιτεχνική απεργία, προσπαθεί να κάνει ορατή την τέχνη ως εργασία για την παραγωγή ιδεών, τεχνουργημάτων και καταστάσεων. Με αυτή την έννοια – εκκινώντας από λεπτές διαφορές, οι οποίες καθορίζουν τον ορισμό της εργασίας ή του έργου (work) και της μισθωτής εργασίας (wage labor) - θα συζητήσω διάφορες καλλιτεχνικές πρακτικές, οι οποίες προσπαθούν να θέσουν σε απεργία το κυρίαρχο καλλιτεχνικό πεδίο ως πεδίο εργασίας ή να το επανασυντάξουν.

Προσωρινή αδράνεια είναι η δεύτερη διάσταση του απεργιακού τριγώνου, το οποίο θέτω στο κέντρο της ανάλυσής μου. *Αδράνεια* στα ελληνικά σημαίνει «καμία δράση», απραξία ή νωθρότητα. Θα ήθελα να εξηγήσω ότι ο χρόνος της προσωρινής *αδράνειας* είναι αναγκαίος για την εμβάθυνση σε τρόπους καλλιτεχνικής εργασίας, οι οποίοι δε χαρακτηρίζονται από την καλλιτεχνική οικονομία. *Αδράνεια* είναι επίσης η

αναστολή της διαρκούς δυνατότητας της ορατότητας, την οποία απαιτεί η οικονομία της προσοχής της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Εδώ είναι καθοριστικό να διεκδικείται ένας χρόνος επιβράδυνσης, κατά τον οποίο η άμεση παραγωγή έργου δε βρίσκεται στο προσκήνιο. *Προσωρινή αδράνεια* σημαίνει, αυτή είναι η θέση μου, να εμμένεις προσωρινά σε μια στατική κατάσταση κίνησης ή σε μια κατάσταση αναμονής, σχεδόν να μην αφήνεις να επιδρούν πάνω σου εξωτερικές δυνάμεις. Σε μια τέτοια κατάσταση είναι δυνατό, να καταλήξουμε σε μια προσωρινή εξάρθρωση [Desartikulation], η οποία από τη μια ξεκόβει με συγκεκριμένους τρόπους παραγωγής και από την άλλη επιζητεί τη συνεργεία και την επαν-άρθρωση [Re-Artikulation] με άλλες κοινωνικές δυνάμεις. Η *προσωρινή αδράνεια* είναι μια κατάσταση κατά την οποία επεξεργαζόμαστε τη θέση και το πεδίο, μέσα στο οποίο ενεργούμε ατομικά ή συλλογικά. Η προσωρινότητα της *αδράνειας* επιτρέπει να διακόπτουμε τις γραμμές παραγωγής, να φρενάρουμε την εξαναγκαστική προσοχή. Εντούτοις με την έκφραση *προσωρινή αδράνεια* δεν εννοείται η τεχνική της αυτο-αναγέννησης ή του “Detox” από τα κοινωνικά μέσα και τα δίκτυα. Με τη συγκεκριμένη έννοια εννοείται αντιθέτως η κατάσταση του σκέφτομαι-αισθάνομαι και τα διαστήματα του σιωπώ και του αφουγκράζομαι.

Θα μπορούσαμε να φανταστούμε τη χωρική κατάσταση της *προσωρινής αδράνειας* με τη βοήθεια ενός παραδείγματος: Να παραμείνουμε κάποιες ώρες μέσα στο Black Box. Η Hito Steyerl

περιγράφει το Black Box (έναν σκοτεινό θάλαμο φωτογραφίας ή μια αίθουσα κινηματογράφου) ως έναν πιθανό τόπο αυτονομίας. Σαν αντίβαρο στη συνθήκη του White Cube το Black Box θα μπορούσε να χρησιμεύσει ως όχημα για την αυτονόμηση της ζωής: „If the White Cube was about highlighting and producing art as autonomous perhaps the Black Box can help us to achieve the autonomy of life from art-as-occupation.“¹⁷ Ενδιαφέρον σε αυτό το παράδειγμα μου φαίνεται η πρόσληψη του Black Box ως χώρος προσωρινής απομόνωσης, διαλείμματος και αδιαφάνειας. Σε αυτόν το χώρο αποκοβόμαστε προσωρινά από την επιτελεστικότητα του υποκειμένου καθώς και από τη μιντιακή διαδράση. Η Steyerl γράφει:

If we unplug the Black Box and stop any projection, constant visibility and performance cease. The Black Cube becomes a zone of respite. Turn off the lights. No WiFi, no context, no show, no education, iPhone, discourse, network, distraction. Go there to disengage, un-involve, deproduce or simply breathe. Nobody can see you: there's no point in producing yourself as subject/spectacle.¹⁸

Το παράδειγμα του Black Box παριστά ένα ελάχιστο, εντούτοις ουσιαστικό περιβάλλον, εντός του οποίου λαμβάνει χώρα η *προσωρινή αδράνεια*.

¹⁷ Hito Steyerl, „Art as occupation: Claims for an autonomy of life“, στο: Cecilia Widenheim, Lisa Rosendahl, Michele Masucci, Annika Enqvist, Jonatan Habib Engqvist (εκδ.), *Work Work Work. A Reader on Art and Labour*, Στοκχόλμη/Βερολίνο: Iaspis, Sternberg Press 2010, σ. 47–55, εδώ σ. 53.

¹⁸ Στο ίδιο σ. 54.

Εργαζόμενοι/ες στην τέχνη και στον πολιτισμό μπορούν να φανταστούν το δικό τους Black Box και να παραμείνουν για λίγο στην αδράνεια. Αυτό δε σημαίνει ότι το Black Box και οι επισκέπτες/τριες του αποκόπτονται από τα δομικά και θεσμικά δεδομένα του καλλιτεχνικού συστήματος. Κατανοώ τη στάση, την οποία περιγράφει η Steyerl με το παράδειγμα του Black Box, ως ελάχιστη απεργία, η επίδραση της οποίας μπορεί να φτάσει πέρα από την πράξη της προσωπικής ενδοσκοπήσης. Ο χρόνος πριν ή μετά από την *προσωρινή αδράνεια* ανοίγει δυνατότητες για να διακοπεί ο ρυθμός της αυτοπραγμάτωσης του παραγωγικού (δημιουργικού) ατόμου. Στην κατάσταση της *προσωρινής αδράνειας* δημιουργείται επίσης χρόνος, ο οποίος μπορεί να χρησιμοποιηθεί προκειμένου να οργανωθούν εκ νέου κοινωνικές συμμαχίες και πολιτικές συνέργειες και μέσω αυτών να προκύψουν συλλογικές πράξεις.

Η *οργάνωση* είναι η τρίτη διάσταση βάσει της οποίας σκέφτομαι την έννοια της απεργίας. Αυτή η διάσταση, η οποία παραπέμπει σε πρακτικές της αυτο-οργάνωσης, της κινητοποίησης και της άρθρωσης [Artikulation] διαφωνούντων δυνάμεων, σχετίζεται ευθέως με τους κοινωνικούς αγώνες (όχι μόνο στο πεδίο της τέχνης). Πηγάζει από τη βούληση να παρεμβαίνει κάποιος πολιτικά και να πράττει συγκεκριμένα. Η οργάνωση δυνάμεων αντίστασης υποδηλώνει τη διασταύρωση διαφόρων κινηματικών πρακτικών – με άλλα λόγια: είναι ένα συνταίριασμα ή ακόμη και μια αλληλουχία πολιτικών και αισθητικών πρακτικών. Η συλλογική οργάνωση κατά των ηγεμονικών σχέσεων

εξουσίας και των παγιωμένων δομών καταπίεσης δηλώνει εδώ τη συνεχή διαδικασία της αυτοδιάθεσης, της ενεργής συνεπίδρασης και της αλληλέγγυας διαμόρφωσης συμμαχιών. Αυτή η διαδικασία είναι πολύφωνη και πολυσθενής και θα μπορούσε να συναρμόσει όλες εκείνες τις πράξεις, οι οποίες πολιτικοποιούνται ενάντια στην επισφάλεια και τον κατακερματισμό του εργατικού δυναμικού. Μέσα από την οργάνωση των ατόμων, ομάδων και κινημάτων, τα οποία επιδιώκουν μια κριτική διαφωνία μέσα στην καπιταλιστική συνθήκη, ενθαρρύνεται ο ανταγωνισμός, που ενυπάρχει στην πράξη της απεργίας. Οι προτεινόμενες διαστάσεις της απεργίας *άρνηση-προσωρινή αδράνεια-οργάνωση* μπορούν με διάφορους τρόπους να διεκδικούν χρόνο και χώρο και να εμπερικλείουν τόσο συλλογικές όσο και ατομικές πρακτικές του πράττειν. Αυτές δεν είναι προσδιορισμένες ιεραρχικά αλλά μπορούμε να εξετάσουμε και τις τρεις εκδοχές ως συγκυριακές και συμπληρωματικές.

2. Ιστορικές απεργιακές πρακτικές στο καλλιτεχνικό πεδίο: Alain Jouffroy, The Artists' Union, Art Workers' Coalition, Lee Lozano, Gustav Metzger, Goran Djordjević, Stuart Home

The art strike did (not) take place

It is essential that the minority advocate the necessity of going on an 'active art strike' using the machines of the culture industry to set it in total contradiction to itself. The intention is not to end the rule of production, but to change the most adventurous part of 'artistic' production into the production of revolutionary ideas, forms and techniques. ¹⁹

Alain Jouffroy

Καλλιτεχνική απεργία – τι θα γινόταν αν; Ο Alain Jouffroy στο δοκίμιο *What's to be done about art?*, που έγραψε το 1968 στην Αλγερία, διατύπωσε την ιδέα της καλλιτεχνικής απεργίας. Με το ξέσπασμα του Μάη του '68 ο Jouffroy πρότεινε να καταργηθεί η τέχνη. Μαζί με τους Jean-Pierre Faye, Charles Dobzynski κ.ά. ίδρυσε στο Παρίσι το σωματείο συγγραφέων „L'Union des Ecrivains”.²⁰ Ο Jouffroy μιλούσε στα γραπτά του για την αναγκαιότητα να μην κατανοούμε πλέ-

¹⁹ Alain Jouffroy, „What's to be done about art?“, στο: *Art and Confrontation*, Λονδίνο: Studio Vista 1970, σ. 175–201, εδώ σ. 181.

²⁰ *L'Union des écrivains en 1968 – Documents*, Μπουργκ εν Μπρες: Horlieu editions/Introuvable (χωρίς ημερομηνία).

ον τα έργα τέχνης ως κερδοσκοπικά και διατηρητέα αντικείμενα. Ο Jouffroy απέβλεπε σε μια ριζοσπαστική επαναξιολόγηση της κοινωνίας και μια ρηξικέλευθη στάση της καλλιτεχνικής παραγωγής, μέσω της οποίας μπορούν να προσεγγιστούν όλα τα κοινωνικά στρώματα ή οι κοινωνικές τάξεις.

Στόχος της οργανωμένης καλλιτεχνικής απεργίας, σύμφωνα με τον Jouffroy, δε θα πρέπει εντούτοις να είναι μια ριζοσπαστική ρήξη με τους κανόνες της τέχνης αλλά πρωτίστως ο μετασηματισμός των καλλιτεχνικών τρόπων παραγωγής. Μέσω της καλλιτεχνικής απεργίας, συνεχίζει ο ίδιος, θα πρέπει επομένως να καταστεί εφικτή η παραγωγή επαναστατικών ιδεών, μορφών και τεχνικών: „We shall only be able to make these weapons (books, pictures and films) if we unite *outside* the art market, *outside* the governmental and commercial forms of culture, that is to say organize ourselves in such a way that each will be able to devote all his (sic) time to revolutionary activity”²¹. Ο Jouffroy ζήτησε από τους/τις συναδέλφους/ισσές του να καταλάβουν τα μέσα πληροφόρησης και παραγωγής και να τα διοικήσουν οι ίδιοι. Η έκκλησή του στόχευε τελικά να κάνει εφικτή μια ριζοσπαστική ανάμειξη των καλλιτεχνών/ιδων στις πολιτικές-αγωνιστικές δράσεις. Συνοψίζοντας η απεργιακή στρατηγική του Jouffroy έλεγε τα εξής: Να οργανωνόμαστε μέσα

²¹ Alain Jouffroy, „What’s to be done about art?“, στο: *Art and Confrontation*, Λονδίνο: Studio Vista 1970, σ. 175–201, εδώ σ. 187.

στις θεσμικές δομές, να δοκιμάζουμε πιθανές μη-επιχειρησιακές μεθόδους διαμαρτυρίας και απεργίας και να αναζητούμε διεξόδους από την κυρίαρχη βιομηχανία του πολιτισμού. Συνεπώς οι καλλιτέχνες/ιδες θα μπορούσαν έτσι να στηρίξουν τον κοινωνικό μετασχηματισμό που ξεκίνησε το 1968.

Ο Gustav Metzger, ο οποίος στις αρχές της δεκαετίας του 1960 συνέταξε το *Μανιφέστο Κόσμος* καθώς και το *Μανιφέστο Αυτοκαταστροφικής Τέχνης*, διατύπωσε περίπου δέκα χρόνια αργότερα το απεργιακό του κάλεσμα. Ζητούσε από τους συναδέλφους/ισσές του να σταματήσουν την καλλιτεχνική παραγωγή για τρία χρόνια (1977 μέχρι 1980). Ο Metzger τους πρότεινε να μην παράξουν και να μην πουλήσουν κανένα έργο, να μην εκθέσουν σε καμία έκθεση και να αρνηθούν συνολικά τη συνεργασία με οποιοδήποτε κομμάτι του μιντιακού μηχανισμού της καλλιτεχνικής σκηνής. «Το πιο δυνατό όπλο των εργαζομένων στον αγώνα τους ενάντια στο σύστημα είναι η άρνηση της εργασίας· ακριβώς το ίδιο όπλο μπορούν να εφαρμόσουν και οι καλλιτέχνες. Εάν θέλει κανείς να τσακίσει το καλλιτεχνικό σύστημα, πρέπει να προκηρυχθούν τα χρόνια δίχως τέχνη.»²²

Το κάλεσμα του Metzger δεν αποσκοπούσε σε μια ολοκληρωτική άρνηση οποιασδήποτε δράσης των καλλιτεχνών/ιδων. Με τα δικά του λόγια: «Αντί να ασχολούνται οι άνθρωποι με την παραγωγή της τέχνης μπορούν να ασχολούνται με τα

22 Gustav Metzger, *Manifeste Schriften Konzepte*, Μόναχο: Εκδόσεις Silke Schreiber 1997, σ. 44.

πολυάριθμα ιστορικά, αισθητικά και κοινωνικά θέματα, τα οποία αφορούν την τέχνη. Θα πρέπει κανείς να αναπτύξει δίκαιες μορφές για την πώληση, τις εκθέσεις και τις δημοσιεύσεις.»²³ Ο Metzger εδώ μιλάει για την άρνηση της παραγωγής, που δεν είναι ούτε μη-δραστηριότητα ούτε απλή νωθρότητα ή αδράνεια. Απαιτεί ταυτόχρονα την άρνηση της εργασίας και ένα άλλο είδος δράσης. Προτείνει άλλες δραστηριότητες, οι οποίες δεν προσανατολίζονται άμεσα στην παραγωγή έργου. Η καλλιτεχνική απεργία προαπαιτεί την ενεργή ενασχόληση με τη θεωρία, δηλαδή μια δραστηριότητα της κριτικής ανάλυσης των αισθητικών, κοινωνικών, οικονομικών και πολιτικών παραμέτρων, οι οποίες επίσης αφορούν την τέχνη. Αυτό το απεργιακό κάλεσμα δεν το ακολούθησε (δυστυχώς) κανένας άλλος εκτός από τον Metzger.

Στη μελέτη *Καλλιτεχνική απεργία για όλους!* ο Gerald Raunig παραπέμπει στο απεργιακό κάλεσμα του Metzger. Ο Raunig ονομάζει τη διαδικασία της καλλιτεχνικής άρνησης της εργασίας του Metzger *εμβάθυνση στη θεωρία*. Σύμφωνα με τον Raunig, μέσω της θεωρητικής εμβάθυνσης και της κριτικής κοινωνικής ανάλυσης κατά τη διάρκεια της απεργίας οικοδομούνται κρίσιμες δυναμικές προκειμένου να δημιουργηθούν μετατοπίσεις στο έδαφος της καλλιτεχνικής παραγωγής.²⁴ Το προσωρινό σταμάτημα της καλλιτεχνι-

²³ Στο ίδιο, σ. 45.

²⁴ Βλ. Gerald Raunig, *Industrien der Kreativität – Streifen und Glätten 2*, Ζυρίχη: diaphanes 2012, σ. 74.

κής παραγωγής, με άλλα λόγια, η αποχή από την καθημερινή αμεσότητα της ίδιας της παραγωγής μπορεί να καθιστά εφικτό τον κριτικό έλεγχο των μηχανισμών παραγωγής.

Η επαναφορά του καλέσματος του Metzger για άρνηση της καλλιτεχνικής παραγωγής από τον Raunig ανοίγει σήμερα τις δυνατότητες επικαιροποίησης της έννοιας της καλλιτεχνικής απεργίας. Εάν λοιπόν το απεργιακό κάλεσμα του Metzger δεν είναι απλώς μια άρνηση αλλά απαιτεί μια εμβάθυνση στη *θεωρία της πράξης* τότε οφείλουμε, λαμβάνοντας υπόψη μας τη σημερινή πληθώρα θεωρητικών λόγων εντός των καλλιτεχνικών θεσμών, να εξετάσουμε προσεκτικά τι ακριβώς υποδηλώνει η επαναπλαισίωση της καλλιτεχνικής πράξης μέσω του θεωρητικού λόγου. Στη σημερινή συνθήκη δε λείπει ούτε η συγκεκριμενοποίηση της τέχνης ως διανοητική δραστηριότητα ούτε η λογοδοποίηση των καλλιτεχνικών πρακτικών. Η ύπαρξη διαφορετικών θεωρητικών λόγων ή ακόμη και η προβολή της κριτικότητας (*criticality*) στο καλλιτεχνικό πεδίο επιβεβαιώνουν σήμερα την αλληλεξάρτηση μεταξύ θεωρητικού αναστοχασμού και καλλιτεχνικής πράξης. Αυτά που εντούτοις μου φαίνονται ουσιαστικά και συχνά λείπουν, είναι η κριτική ενασχόληση με θεωρητικές προσεγγίσεις όπως η μετα- και η απο-αποικιοκρατία, ο αντιρατσισμός, η κουίρ-φεμινιστική σκέψη, η ριζοσπαστική παιδαγωγική, η φιλική προς το περιβάλλον παραγωγή, προσεγγίσεις δηλαδή που όχι μόνο ασκούν κριτική στους θεσμούς και στην κοινωνία αλλά επίσης μάχονται για την εδραίωση της κριτικότητας που

εναντιώνεται στη θεσμική εξουσία. Με άλλα λόγια, θα μπορούσε κάποιος να θέσει το ερώτημα: Με ποια θεωρητικά μέσα παραγωγής λόγου, και εκκινώντας από ποιους κοινωνικούς και οικονομικούς τόπους παράγονται οι κριτικές θέσεις; Σε ποιο πλαίσιο γίνονται αποδεκτές οι κριτικές καλλιτεχνικές και θεωρητικές προσεγγίσεις; Και πώς αυτές συχνά εργαλειοποιούνται προκειμένου να νομιμοποιήσουν τις παγιωμένες δομές των μουσείων και των καλλιτεχνικών θεσμών; Εξίσου με απασχολεί ένα δεύτερο καίριο ερώτημα: Πώς μπορεί αναλόγως την περίπτωση και εντοπισμένα [situativ] να επέμβει η μαχόμενη κριτική στα δομικά χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής και πολιτισμικής παραγωγής;

Η τέχνη ως όπλο - η απεργία ως όπλο

Τόσο η ιστορική μεταφορά της τέχνης ως όπλο όσο και της απεργίας ως όπλο δείχνει μια παράδοξη συγγένεια της τέχνης προς την απεργία, στην οποία θα ήθελα να αναφερθώ παρακάτω, προκειμένου να αναλύσω και τα δύο ως «μέσα του αγώνα». Δύο δηλώσεις επ' αυτού είναι σημαντικές: Ο Gustav Metzger γράφει ότι οι καλλιτέχνες/ιδες οφείλουν ακριβώς όπως οι εργαζόμενοι/ες να εφαρμόσουν την απεργία, δηλαδή την άρνηση εργασίας, επειδή αυτή αποτελεί το πιο δυνατό «όπλο» των εργαζομένων στον αγώνα ενάντια στο καπιταλιστικό σύστημα.²⁵ Απεναντίας ο Alain Jouffroy εξηγεί: „I am persuaded

²⁵ Gustav Metzger, *Manifeste Schriften Konzepte*, Μόναχο: Εκδόσεις Silke Schreiber 1997, σ. 44.

that the books, pictures and films (...) can become weapons of ever-increasing range“²⁶ και ο Jean Cassou συμπληρώνει: „Imagination takes power and is itself power“.²⁷

Ενώ ο Metzger μας προτρέπει να εφαρμόσουμε την απεργία ως το πιο δυνατό όπλο των εργαζομένων συμβολικά και στο καλλιτεχνικό πεδίο, οι Jouffroy και Cassou προτείνουν να χρησιμοποιήσουμε τα ίδια τα καλλιτεχνικά προϊόντα (βιβλία, πίνακες, θεατρικά έργα, ταινίες) ως όπλα. Ότι η κριτική καλλιτεχνική παραγωγή θεωρείται συμβολικό όπλο της αντίστασης και της διαφωνίας, επιβεβαιώνεται στο ακόλουθο απόσπασμα του Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Πεινασμένε, άρπαξε το βιβλίο: Όπλο είναι!»²⁸ Τόσο η τέχνη όσο και η απεργία μπορούν συνεπώς να εφαρμοστούν ως όπλα, δηλαδή ως μέσα του αγώνα. Αυτή η ίσως παράξενη εξομοίωση της βίας των όπλων με τον αντίκτυπο των καλλιτεχνικών έργων αιτιολογείται από τους ειδικούς τρόπους δράσης των μαχόμενων καλλιτεχνών/ιδων. Η εξομοίωση αυτή εντούτοις δημιουργεί ένα έδαφος προκειμένου να συνεχίσουμε να σκεφτόμαστε σχετικά με τη σύγκρουση και τη διαφωνία στην τέχνη. Ωστόσο με αυτό δεν υποστηρίζω ότι η τέχνη θα έπρεπε να έχει μια ρητά αγωνιστική λειτουργία ή ότι τα καλλιτεχνικά έργα είναι αυτομάτως βίαια μέσα. Η

26 Alain Jouffroy, „What's to be done about art?“, στο: *Art and Confrontation*, Λονδίνο: Studio Vista 1970, σ. 187.

27 Jean Cassou, „Art and Confrontation“, στο ίδιο σ. 22.

28 Bertolt Brecht, „Lob des Lernens“, στο: του ίδιου, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, τ. 11, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp 1988–2000, σ. 286.

σημαντική ερώτηση αντιθέτως είναι: Ποιες πράξεις αντιπαράθεσης μπορούμε να θέσουμε στις θεσμικές δομές της εξουσίας μέσω της τέχνης; Πώς πράττουν οι καλλιτέχνες/ιδες όταν οικειοποιούνται τις απεργιακές πρακτικές;

Flashback towards clash forward

ΗΠΑ 1930 – η εποχή της οικονομικής κρίσης, των απεργιών και του New Deal. „Every artist is an organised artist“, αυτό είναι ένα από τα συνθήματα της Artists' Union. Με την ίδρυση του από περίπου 300 καλλιτέχνες/ιδες στη Νέα Υόρκη το 1933 το καλλιτεχνικό σωματείο ανέλαβε δράση στον αγώνα κατά της ανεργίας των καλλιτεχνών/ιδων. Το Artists' Union, έχοντας τη δομή των κλασικών σωματείων, άρχισε να διεκδικεί μέσα από καθιστικές απεργίες, δράσεις και διαδηλώσεις καλύτερες συνθήκες εργασίας και διαβίωσης καθώς επίσης και την αύξηση των προβλεπόμενων κρατικών μέσων για το Public Works of Art Project (PWAP) στη Νέα Υόρκη.²⁹ Επιπλέον το Artists' Union έδειχνε την αλληλεγγύη του στους αγώνες άλλων εργαζομένων. Ο Gerald M. Monroe γράφει για την αλληλεγγύη των καλλιτεχνών/ιδων:

The willingness of artists to turn out for demonstrations earned them the nickname “fire brigade” and they were frequently called upon to assist other unions or left-wing organizations in picket lines and demonstrations. A substantial number of

²⁹ Gerald M. Monroe, „The Artists' Union of New York“, στο: *Art Journal*, τ. 32/Αρ. 1/1972, σ. 17–20.

young radical artists considered picketing for fellow unionists or participating in „anti-facist“ demonstrations, a legitimate activity on behalf of their union (...).³⁰

Μια από τις δράσεις μπούκοτάζ με τίτλο *Rental Policy* που ανέλαβε το Artists' Union απευθυνόμενη στους/στις διευθυντές/τριες των μουσείων είχε ως στόχο να εξασφαλίσει αξιοπρεπείς αμοιβές για τους/τις καλλιτέχνες/ιδες των εκθέσεων. Οι τότε διευθυντές/τριες των μουσείων απάντησαν ότι οι καλλιτέχνες/ιδες όφειλαν να είναι απλά και μόνο ευγνώμονες που εκτιθόταν η δουλειά τους. Το Artists' Union αντέδρασε σε αυτό μαζί με άλλες ομάδες μπούκοτάροντας τη συνεργασία. Ως εκ τούτου κάποια μουσεία δήλωσαν έτοιμα να πληρώσουν αμοιβές στους καλλιτέχνες/ιδες.³¹ Η παραπάνω απόκριση των διευθυντών/ριών των μουσείων στην απαίτηση των καλλιτεχνών/ιδων να αμείβονται ακούγεται οικεία μέχρι σήμερα. Τα μουσεία τέχνης στη δεκαετία του 1930 προέ-

30 Gerald M. Monroe, „Artists As Militant – Trade Union Workers During the Great Depression“, στο: *Archives of American Art Journal*, τ. 14/Αρ. 1/1974, σ. 7–10.

31 „Yet, the Artists' Union and two other organizations, the American Artists' Congress and the American Society of Painters and Gravers (ASPG), held their ground and urged artists to boycott museums that did not pay the fee. Picket lines were also formed outside museum entrances, where flyers were handed out to visitors and because of these actions, a number of museums agreed to pay the fee.“ Παρατίθεται από τον: Nicolas Lampert, „Organize! What the Artists' Union of the 1930s can teach us today“, στο: *Art Work. National Conversation About Art, Labor, and Economics*, 25.11.2009, <http://www.artandwork.us/2009/11/organize-what-the-artists-union-of-the-1930s-can-teach-us-today> (1.8.2019).

βαλλαν σχεδόν τα ίδια επιχειρήματα με τους καλλιτεχνικούς θεσμούς στο σήμερα, ότι δηλαδή στα μουσεία οι καλλιτέχνες/ιδες αποκτούν συμβολικό κεφάλαιο λόγω της ορατότητας των έργων τους και γι' αυτό η εργασία τους δεν χρειάζεται να αμείβεται με κανέναν άλλο τρόπο.

Λαμβάνοντας υπόψη αυτή τη σύντομη ιστορική αναδρομή θα ήθελα να επισημάνω δύο σημεία. Πρώτον είναι φανερό ότι οι σχέσεις και οι δομές εξουσίας, οι οποίες ορίζουν το θεσμικό καλλιτεχνικό πεδίο, δεν έχουν διόλου αλλάξει. Το αίτημα του Artists' Union για καλύτερες, μη επισφαλείς συνθήκες εργασίας είναι όπως πάντα ένα σημείο σύγκρουσης μεταξύ των καλλιτεχνικών παραγωγών και των παραγγελιοδοτών, δηλαδή των καλλιτεχνικών θεσμών. Με αυτό δε θα ήθελα ωστόσο να υποστηρίξω ότι το συμφέρον ή το κοινωνικο-οικονομικό υπόβαθρο των σύγχρονων καλλιτεχνών/ιδων είναι ομοιογενή. Με άλλα λόγια, εκκινώ από την διαπίστωση ότι οι καλλιτέχνες/ιδες έχουν διαφορετικά προνόμια ανάλογα με το κοινωνικό, πολιτισμικό και γεωγραφικό τους πλαίσιο καθώς και το βιογραφικό τους υπόβαθρο. Εξίσου προφανές είναι ότι πολλοί/ές καλλιτέχνες/ιδες στο πλαίσιο της οικονομίας της προσοχής και του νεοφιλελεύθερου εξαναγκασμού της ορατότητας ενεργούν ανταγωνιστικά και ατομικιστικά. Παρά τη γενική δυσαρέσκεια για τις συνθήκες της καλλιτεχνικής παραγωγής και τους όρους των εκθέσεων πολλοί καλλιτέχνες/ιδες δεν προτίθενται να αντιταχθούν στα ισχύοντα στάνταρντ των καλλιτεχνικών και πολιτιστικών θεσμών.

Δεύτερον, θα ήταν πολιτικά αφελές να ισχυριστούμε ότι οι καλλιτέχνες/ιδες είναι τα μόνα υποκείμενα που κατέχουν τα χειραφετητικά μέσα για να προβούν σε απεργιακές δράσεις. Η απεργία στο καλλιτεχνικό πεδίο μπορεί να είναι εκείνη η αισθητική πράξη που επιδιώκει την άρνηση ως πολιτικό της αξίωμα ή και εκείνη που αντιτάσσεται στην καπιταλιστική κοινωνία στρέφοντας το βλέμμα στη συμπερίληψη, στην ανακατανομή και στην ισότητα. Η καλλιτεχνική απεργία εντούτοις δε νοείται αποκομμένη από ευρύτερους κοινωνικοπολιτικούς αγώνες. Τούτο σημαίνει συγκεκριμένα ότι η οργάνωση των καλλιτεχνικών και πολιτισμικών παραγωγών συνάδει με τις πρακτικές αντίστασης και τους αγώνες άλλων εργαζομένων. Η Art Workers' Coalition αποτελεί ένα σχετικό παράδειγμα.

Τομή στο χρόνο: Art Workers' Coalition - Νέα Υόρκη 1969

*The real value of AWC is its voice rather than its force, its whispers rather than its shouts. It exists both as a threat and as a "place" (in people's heads and in real space as a clearinghouse for artists' complaints).*³²
Lucy Lippard

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 πολλοί καλλιτέχνες/ιδες της Νέας Υόρκης ανησυχούσαν για την εργασιακή τους κατάσταση στους καλλιτεχνικούς θεσμούς, και ιδιαίτερα στο Μουσείο Μοντέρνας

³² Lucy Lippard, „The Art Workers' Coalition: Not a History“, στο: *Studio International*, November 1970, σ. 10–19, εδώ σ. 18.

Τέχνης. Απέναντι στην πολιτική του μουσείου και ως αντίδραση στις υπάρχουσες εργασιακές τους σχέσεις οι καλλιτέχνες/ίδες Takis, Lucy Lippard, Rosemarie Castoro, Carl Andre, Hans Haacke, Max Kozloff, Irwin Petlin, Selma Brody, Theresa Schwartz, Lil Picard, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Tom Lloyd κ.ά. συνένωσαν τις δυνάμεις τους με την ονομασία Art Workers' Coalition (AWC). Ο συνασπισμός AWC εντούτοις πολιτικοποιήθηκε πέρα από το περιβάλλον της τέχνης. Η πολιτιστικοπολιτική κινητικότητα του AWC επηρεάστηκε από το αντιπολεμικό κίνημα καθώς και από τα αιτήματα των φεμινιστικών και των People-of-Color κινημάτων. Η ατζέντα αιτημάτων του AWC δημιουργήθηκε μέσα από τις εβδομαδιαίες συζητήσεις, τα λεγόμενα Hearings, που λάμβαναν χώρα ολομελειακά κάθε Δευτέρα. Το πρώτο Hearing έλαβε χώρα στις 10 Απριλίου του 1969 στο School of Visual Arts, μερικές εβδομάδες μετά την πρώτη πράξη διαμαρτυρίας του γλύπτη Takis κατά του MoMA.³³

Στα αιτήματα του AWC του 1969/70 υπερτερούν η θεσμική κριτική, ο φεμινισμός, ο αντιρατσισμός και ο αντιμπεριαλισμός θέματα δηλαδή που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στο λόγο που ασκούσε κοινωνική κριτική εκείνη την εποχή. Συνολικά δώδεκα αιτήματα, χωρισμένα σε δύο ομάδες, διατυπώθηκαν από τον AWC. Στην ομάδα Α διατυπώθηκαν τα γενικά αιτήματα και μια

³³ Ο Takis απομάκρυνε μόνος του το γλυπτό του από την έκθεση της MoMA *The Machine as seen at the end of the mechanical age*. Η ενέργειά του αυτή θεωρείται η αφορμή της κινητοποίησης των καλλιτεχνών/ιδών κατά του MoMA.

κριτική έκκληση που απευθυνόταν στους καλλιτεχνικούς θεσμούς. Η ομάδα Β συμπεριέλαβε πραγματιστικές προτάσεις για τη βελτίωση της εργασιακής κατάστασης των καλλιτεχνών/ιδών. Στο „Demands set A“ δίνεται προσοχή εκτός των άλλων σαφώς στην ελλειπή πρόσβαση στα μουσεία καθώς και στον αποκλεισμό από αυτά των γυναικών καλλιτέχνιδων και των People-of-Color. Εκτός αυτού με το αίτημα „free admission to all museums“ ζητήθηκε μια άνευ όρων πρόσβαση σε όλα τα μουσεία. Πιο ενδιαφέρον στη λίστα είναι το σημείο που αναφέρεται στο θεμελιώδες βασικό εισόδημα – ίσως ένας από τους πρώτους υπαινιγμούς σε αυτή την κατεύθυνση. Το σημείο αυτό μπορεί κανείς να το διαβάσει στον υπέρτιτλο της ομάδας Β των αιτημάτων: „Until such time as minimum income is guaranteed for all people, the economic position of artists should be improved in the following ways“.³⁴

Μολονότι τα μέλη του AWC αγωνίστηκαν για καλύτερους εργασιακούς όρους μέσα στους καλλιτεχνικούς θεσμούς, εξαιτίας της πολιτισμικής διαφορετικότητας μέσα στην ομάδα διαφωνούσαν όσον αφορά στα ειδικά πολιτικά πεδία ενδιαφερόντων, όπως αυτά διατυπώνονται στα διαφορετικά αιτήματα της ομάδας. Αυτό εξηγεί τη διάσπαση του AWC σε μικρότερες ομάδες όπως η Guerilla Art Action Group (GAAG), η Woman Artists Revolution (WAR) και η Emergency Cultural Government Gruppe, οι οποίες και οι

³⁴ Βλ. Lucy Lippard, „The Art Workers’ Coalition: Not a History“, στο: *Studio International*, November 1970, σ. 10–19.

τρεις ήταν προσκείμενες στον πολιτικό ακτιβισμό.³⁵ Τα μανιφέστα της GAAG και οι δημόσιες δράσεις της στρέφονταν για παράδειγμα κατά του πολέμου του Βιετνάμ καθώς επίσης κατά της κυβέρνησης των ΗΠΑ και εξέφραζαν την αλληλεγγύη τους σε άλλους εργαζόμενους/ες και απεργούς όπως π.χ. στους απεργούς των ταχυδρομείων (Postal Workers Strike). Η Ad Hoc Women Artists' Committee της Νέας Υόρκης αποτελούνταν από μέλη των ομάδων Women Artists in Revolution και Women Students and Artists for Black Art Liberation (ιδρύθηκαν από τις Faith Ringgold και Michele Wallace) καθώς και από μεμονωμένους/ες συμμετέχοντες/ουσες της ανδροκρατούμενης ομάδας του Art Workers' Coalition. Η Ad Hoc Women Artists' Committee πολιτικοποιήθηκε με σκοπό να πείσει τα μουσεία να βάλουν τέλος στην πολιτική των εκθέσεων που ευνοεί την οικονομική διάκριση και την ανισότητα, προκειμένου να δοθεί χώρος και ορατότητα προπάντων στις γυναίκες και στους/στις μαύρους/ες καλλιτέχνες/ιδες.

Η πολιτισμική και πολιτική διαφορά των δρώντων του AWC είναι ένας από τους λόγους που οδήγησαν εντέλει στη διάλυση της ομάδας τρία χρόνια μετά την ίδρυσή της. Εξαιτίας των δομικών ανισοτήτων στην οργάνωση του AWC δεν

³⁵ Για την προέλευση των ομάδων στο εσωτερικό της AWC βλέπε: Alan W. Moore, „Artists' Collectives: Focus on New York, 1975–2000“, στο: Blake Stimson, Gregory Sholette (εκδ.), *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, Μινεάπολη: University of Minnesota Press 2007, σ. 193–222.

μπόρεσαν να ξεπεραστούν ούτε ο σεξισμός ούτε ο ρατσισμός μέσα στον συνασπισμό.³⁶ Συνολικά ο AWC επιχείρησε μια πολιτιστική αντίσταση με διάφορες πρακτικές, εντούτοις δεν μπόρεσε να αλλάξει τις δομικές ιεραρχίες μέσα στους καλλιτεχνικούς θεσμούς καθώς και πέρα από το καλλιτεχνικό σύστημα. Παρόλ' αυτά στο παράδειγμα του AWC διαφαίνεται ότι οι διαμαρτυρίες των καλλιτεχνών/ιδών μπορούν να συμπεριληφθούν στο πεδίο της κοινωνικής αντιπαράθεσης.

General Strike Piece - Lee Lozano

Βασιζόμενη στο έργο της ζωγράφου και εννοιολογικής καλλιτέχνιδας Lee Lozano θα ήθελα να θέσω σε συζήτηση την άρνηση ως απεργιακή πράξη στο καλλιτεχνικό πεδίο. Μπορούμε να περιγράψουμε τη στάση της ως *ριζοσπαστική άρνηση* ή *ατομική εξέγερση*. Η Lozano πήρε κατά γράμμα την έκκληση της καλλιτεχνικής απεργίας του Art Workers' Coalition. Στη δήλωσή της για την έκδοση *Open Hearing* του AWC αυτοαποκαλέστηκε εικαστική ονειροπόλος αντί για εικαστική εργάτρια. Στις σημειώσεις της με ημερομηνία 10 Απρίλη 1969 η Lozano έγραφε:

For me there can be no art revolution that is separate from a science revolution, a political revolution, an education revolution, a drug revolution, a sex revolution or a personal revolution. I cannot consider a program of museum reforms without equal

36 Βλ. Julia Bryan-Wilson, *Art Workers – Radical Practice in the Vietnam War Era*, Μπέρκλεϋ: University of California Press 2009, σ. 13–26.

attention to gallery reforms and art magazine reforms, which would aim to eliminate stables of artists and writers. I will not call myself an art worker but an art dreamer and I will participate only in a total revolution simultaneously personal and public.³⁷

Το 1969 η Lozano παρουσίασε το εννοιολογικό της έργο *General Strike Piece* επιχειρώντας με αυτό ένα καλλιτεχνικό ρήγμα που εξελίχθηκε σε μια γενική κίνηση άρνησης. Το 1972 με ανακοίνωσή της αποσύρθηκε από την καλλιτεχνική σκηνή της Νέας Υόρκης. Διέκοψε κάθε επαφή με τη σκηνή (με συναδέλφους/ισσες και θεσμούς) και δεν επέστρεψε ποτέ ξανά.³⁸ Εξαφανίστηκε, έτσι λέει ο μύθος. Η άρνησή της αυτή είναι δηλωτική για τη διασταύρωση της ζωής και της τέχνης. Η στάση της Lozano συμβολίζει την απόρριψη της καπιταλιστικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας, τουτέστιν το Αρνούμαι-Ενεργά να αναπαράγω μια θέση στο καλλιτεχνικό πεδίο, την οποία δεν μπορώ να υπερασπιστώ. Η ίδια έκανε ένα ακόμη ριζοσπαστικό βήμα όταν αποφάσισε να μπουϊκοτάρει όχι μόνο τη δική της τέχνη αλλά και την επαφή της με άλλες γυναίκες.³⁹ Ο

37 Lee Lozano, *Notebooks 1967–70*, Νέα Υόρκη: Primary Information 2009.

38 Τα έργα της επανήρθαν *post mortem* στους καλλιτεχνικούς θεσμούς, π. χ. στο μουσείο Van Abbe, στο μουσείο τέχνης Wadsworth Atheneum στο Χάρτφορντ ή στην Kunsthalle στη Βασιλεία.

39 Τότε που ακόμα ζούσε στη Νέα Υόρκη αρνιόταν για ένα μήνα να μιλήσει με γυναίκες. Μιας και δεν είναι τίποτα γνωστό για το διάστημα μετά την απόσυρσή της, το οποίο το πέρασε μέχρι το θάνατό της στο Τέξας, δηλαδή το διάστημα μεταξύ 1972 και 1999, είναι πολύ δύσκολο να παρακολουθήσει κανείς, εάν και πώς η Lozano συνέχισε το μπουϊκοτάζ στη συναναστροφή της με τις γυναίκες.

Sol LeWitt έζησε από κοντά για ένα μήνα την άρνηση της Lozano να συναναστρέφεται με άλλες γυναίκες. Η δήλωση του Sol LeWitt σχετικά με τη ζωή της Lozano είναι εμφανώς λιτή: «Με την απόσυρσή της από την καλλιτεχνική σκηνή και από τον αντιφεμινισμό του χώρου, έβλαψε η ίδια τον εαυτό της».⁴⁰ Παραμένει ένα αίνιγμα για ποιον λόγο η Lozano απαρνήθηκε οριστικά και αμετάκλητα τόσο την καλλιτεχνική κοινότητα όσο και την επαφή της με άλλες γυναίκες. Η Helen Molesworth αναρωτιέται στο δοκίμιό της για τη Lozano:

Did she want to boycott women as a way of rejecting a socially constructed category, a subject position, a behavioral mandate, a predefined societal role, a presumed sexuality? I don't know. But I'd like to suggest that Lozano's refusal to speak to women implies an understanding of patriarchy that is akin to her rejection of the art world – both are systems, with rules and logics that are public with personal effects.⁴¹

Η Lozano σύμφωνα με τη Molesworth απαρνήθηκε μονομιάς δύο συστήματα εξουσίας: τον καπιταλισμό και την πατριαρχία. Δεν είναι σαφές, εάν η καλλιτεχνική άρνηση της Lozano εξυπηρετούσε περιεχομενικά ολόκληρο το εννοιολογικό της έργο ή εάν η καλλιτεχνική της απεργία μπορεί

⁴⁰ Sol LeWitt, „Back in the '60s“, στο: *Artforum International*, τ. 40/Νr. 2/2001, παρατίθεται από: Sabine Folie (εκδ.), *Seek the extremes ... Lee Lozano*, τ. II, Katalog Kunsthalle Wien, Νυρεμβέργη: Verlag für moderne Kunst 2006, σ. 23.

⁴¹ Helen Molesworth, „Tune in, turn on, drop out: the rejection of Lee Lozano“, στο: *Art Journal*, Αρ. 61/2002, σ. 64–73.

να ερμηνευθεί ως κίνηση ενός ουτοπικού ιδεαλισμού. Στο έργο της Lozano η άρνηση εκφράζεται ως πράξη αντίστασης στην πιο ακραία μορφή της. Την αποχώρηση της Lozano στο επίπεδο του πράττειν θα μπορούσαμε να τη φανταστούμε μόνο ως σύλληψη ενός ουτοπικού Όλου, μιας απόλυτα ριζοσπαστικής απόσυρσης όλων των καλλιτεχνών/ιδών (ή ενδεχομένως όλων των εργαζομένων στην καλλιτεχνική παραγωγή). Και ακριβώς αυτό είναι που διαμορφώνει την εννοιολογική δύναμη της πράξης της.

Ιντερμέδιο για την Lee Lozano - Γενική απεργία άνευ εφάρμογής

Ο ριζοσπαστικός ιδεαλισμός της Lozano μας παροτρύνει να επεξεργαστούμε την (α-)δυνατότητα μιας γενικής απεργίας. Ας φανταστούμε ωστόσο για μια στιγμή ότι δεν λειτουργεί πλέον κανένα θέατρο, δεν πραγματοποιείται καμιά μουσική συναυλία, ούτε εκθέσεις, δεν λειτουργεί καμιά δημόσια συγκοινωνία, δεν υπάρχει κανενός είδος φροντίδας και ούτε καν ένα πιάτο φαγητό πάνω στο τραπέζι. Ας φανταστούμε ότι για ένα ακαθόριστο χρονικό διάστημα όλοι/όλες οι καλλιτεχνικοί και πολιτιστικοί παραγωγοί μιας πόλης ή ενός κράτους αρνούνται να εργαστούν. Και ας φανταστούμε επιπλέον ότι αυτή η απεργία θα συμπεριελάμβανε το προσωπικό καθαριότητας και φύλαξης, τους/τις μάγειρες/ισσες και τους/τις οδηγούς λεωφορείων, τους/τις γιατρούς και τους/τις νοσηλευτές/ριες, τους/τις διδάσκοντες/ουσες ακόμη και τις μητέρες. Μια απεργία που θα κάλυπτε δηλαδή όλους τους τομείς της ζωής.

Η ιστορία των ριζοσπαστικών απεργιακών

κινημάτων παραπέμπει σε κάποιες τέτοιες στιγμές της ακινητοποίησης των εργοστασίων, των σχολείων και των επιχειρήσεων όπως π.χ. κατά τη διάρκεια της τριήμερης γενικής απεργίας στη Ζυρίχη το Νοέμβριο του 1918 όσο και στις πολυάριθμες δράσεις της απεργίας των γυναικών στην Ισπανία το 2018. Η ιδέα της γενικής απεργίας μπορεί να ισχύει μόνο περιορισμένα για όλα τα είδη εργασίας ως μέσο πίεσης των εργαζομένων ενόψει των καπιταλιστικών όρων εκμετάλλευσης. Ωστόσο δε γίνεται να απαρνηθούμε όλα τα είδη εργασίας ή δραστηριότητας και να τα θέσουμε σε απεργία. Τουλάχιστον από μια φεμινιστική προοπτική αναρωτιόμαστε αν οι εργασίες της φροντίδας, της μέριμνας ή και η συν-αισθηματική εργασία (*affective labour*) μπορούν να τεθούν σε απεργία και επίσης τι θα σήμαινε αυτό για τις κοινωνικές σχέσεις.

Την άρνηση της Lozano να μιλήσει με γυναίκες και τη ρήξη της με την καλλιτεχνική παραγωγή – δηλαδή το ανυποχώρητο όχι της και στα δύο σημεία – θα ήθελα να τα αντιπαραβάλλω στην ιδέα της γενικής απεργίας. Η σκέψη μου με οδηγεί αρχικά στη *γενική απεργία* σύμφωνα με τον Georges Sorel και τον Walter Benjamin. Σύμφωνα με την αντίληψή τους υπάρχει μια διαφοροποίηση μεταξύ της πολιτικής και της προλεταριακής γενικής απεργίας.⁴² Η πολιτική γενική απεργία βασίζεται στο απεργιακό δικαίωμα των εργαζομένων και έρχεται αντιμέτωπη με το κεφαλαιοκρατικό κράτος προκειμένου να επιβάλλει συγκεκριμένους στόχους και επιμέρους

⁴² Βλ. Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, *Φρανκφούρτη* επί του Μάιν: Suhrkamp 1965, σ. 29–64.

συφέροντα της εργατικής τάξης. Σε αυτή την αντιπαράθεση το κράτος μπορεί να χρησιμοποιήσει τη βία του. Αυτή η κατάσταση αλλάζει στην προλεταριακή απεργία, καθήκον της οποίας είναι να παραμερίσει την κρατική βία αν όχι να την εξαλείψει. Η προλεταριακή απεργία συνεπάγεται μια ριζοσπαστική ανατροπή του υπάρχοντος συστήματος δηλαδή έναν εντελώς αλλαγμένο κόσμο εργασίας, απαλλαγμένο από κρατικούς καταναγκασμούς.⁴³

Το προλεταριάτο ως υποκείμενο, το οποίο παίζει έναν σημαντικό ρόλο στη σύλληψη του Sorel, είναι μια ουτοπική κατασκευή για την κινητοποίηση των μαζών ενάντια στο λεγόμενο καπιταλιστικό σύστημα. Από αυτή την άποψη η γενική απεργία ως επινόημα και αυτοσκοπός του προλεταριάτου συνδέεται επίσης με έναν πολιτικό μυστικισμό. Έτσι η θεωρητική κατασκευή του επαναστατημένου προλεταριάτου συνδεεται με το μύθο της γενικής απεργίας. Μέχρι σήμερα συνεχίζεται να γίνεται επίκληση αυτού του μύθου προκειμένου η σχεδόν αποκαλυπτική βία να τεθεί κατά κάποιον τρόπο ως σκοπός της προλεταριακής επανάστασης.⁴⁴ Από τη σημερινή σκοπιά,

43 Ο Benjamin και ο Sorel συμφωνούν εδώ με τον Marx, ότι δηλαδή ο θεσμός του κράτους θα αποδυναμωθεί μετά την προλεταριακή επανάσταση. Το προλεταριάτο θα παράξει τις νέες δομές της κοινωνίας μέσα από τον ίδιο του τον εαυτό.

44 Για την αποδόμηση της σύλληψης του μύθου του Sorel βλέπε: Ernesto Laclau, „Inklusion, Exklusion und die Logik der Äquivalenz (Über das funktionieren ideologischer Schließungen)“, στο: Peter Weibel, Slavoj Žižek (εκδ.), *Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration*, 2η επεξεργ. έκδοση, Βιέννη: Passagen 2010, σ. 45–74. Για την κριτική στην προσέγγιση του Laclau σε σχέση με τον Sorel βλέπε: Thanos Lipowatz, „Das Reine Politische“, στο: Oliver Marchart (εκδ.), *Das Undarstellbare*

προκειμένου να αρνηθούμε ή να θέσουμε σε απεργία τις παραγωγικές σχέσεις, δεν χρειάζεται να διαπραγματευτούμε την ουσία της πολιτικής που θα οδηγούσε σε μια συναινετική συμφωνία. Καθώς δεν κάνω υποθέσεις για μια μυθική γενική απεργία, θα ήθελα να υπογραμμίσω εδώ ότι μια επαναστατικοποίηση του Όλου είναι ανέφικτη.⁴⁵ Από μόνη της η ολότητα/το όλον ως φιλοσοφική δομή (Gebilde) προκαλεί δυσφορία.

Σχετικά με την απεργία η αξίωση για την ολότητα είναι μια υπερβολικά απαιτητική απλοποίηση, η οποία είναι ασφαλώς προβληματική. Αντί να ανταγωνιζόμαστε για το ποιος κατέχει την πιο ριζοσπαστική «θεωρία απεργίας» μπορούμε να δοκιμάζουμε σενάρια απεργίας με την έννοια μιας *best practice*. Διότι απεργία δεν αποτελεί μόνο η συνδικαλιστικά οργανωμένη απεργία στο εργοστάσιο ή στην επιχείρηση, αλλά και οι μικροπολιτικές και λιγότερο ορατές απεργιακές πρακτικές στην καθημερινότητα. Σε αντιδιαστολή με την επαναστατικοποίηση του Όλου ως κατευθυντήριας γραμμής μιας κυρίως ανδρικής, ετεροκανονικής απεργιακής πράξης δίνω ιδιαίτερο βάρος σε πρακτικές απεργίας και άρνησης, όπως αυτές

der Politik, Βιέννη: Turia + Kant 1998, σ. 158–176.

⁴⁵ Με τα λόγια του Marchart μπορούμε μάλιστα να ισχυριστούμε: „ Η επαναστατικοποίηση του Όλου είναι εντούτοις εφικτή μόνο όταν η κοινωνία παρουσιάζεται ως Όλον και το καθολικό υποκείμενο είναι εξοπλισμένο με μια μεταφυσική εγγύηση παντοδυναμίας προκειμένου να μπορεί εντέλει να καταφέρει την ιστορική παγκόσμια ρήξη. Ο φαντασμαγορικός χαρακτήρας αυτής της ιδέας είναι προφανής.“ Oliver Marchart, *Die politische Differenz*, Βερολίνο: Suhrkamp 2010, σ. 294.

που εκπορεύονται και καθοδηγούνται από το δια-
θεματικό φεμινισμό. Η ιδέα της *απεργίας φροντί-
δας* της ομάδας Precarias a la deriva⁴⁶ αποτελεί
ένα σύγχρονο παράδειγμα: Η απεργία φροντίδας
δεν έγκειται στο να αρνηθούμε την εργασία της
φροντίδας και τη δραστηριότητα της μέριμνας
στην κοινότητα, αλλά στο να τις κάνουμε ορατές
και να τις τοποθετήσουμε στο επίκεντρο της κοι-
νής ζωής.

Υπάρχουν πολλοί λόγοι να αμφισβητούμε την
ιδέα της γενικής απεργίας. Πριν από μερικές δε-
καετίες οι φεμινιστικές θέσεις είχαν ήδη απογυ-
μνώσει την αφήγηση της γενικής απεργίας ως μύ-
θου. «Αν το μισό του πληθυσμού παραμένει στο
σπίτι του στην κουζίνα, ενώ το άλλο μισό απερ-
γεί, τότε δεν πρόκειται για γενική απεργία. Δεν
έχουμε ποτέ μέχρι τώρα ζήσει μια γενική απερ-
γία. Έχουμε απλώς ζήσει πώς άνδρες, κατά κανό-
να άνδρες από τα μεγάλα εργοστάσια, βγαίνουν
στους δρόμους ενώ οι γυναίκες τους, οι κόρες, οι
αδελφές και μητέρες τους συνεχίζουν να μαγει-
ρεύουν στην κουζίνα.» γράφει η Mariarosa Dalla
Costa.⁴⁷ Οι φεμινίστριες εστιάζοντας στις συνθή-
κες μιας δυνητικής άρνησης της αναπαραγωγικής
εργασίας έδειξαν ότι είναι αναγκαίο να πράττει
κανείς πολιτικά σε αυτόν τον τομέα. Το Πολιτι-
κό βρίσκεται μέσα στο πεδίο δράσης της κοινω-

⁴⁶ Βλ. Precarias a la deriva, „*Was ist dein Streik?*“ – *Militante Streifzüge durch die Kreisläufe der Prekarität*, Βιέννη: Turia + Kant 2011, σ. 115–131.

⁴⁷ Mariarosa Dalla Costa, παρατίθεται από: Silvia Federici, *Aufstand aus der Küche*, Μύνστερ: Edition Assemblage 2012, σ. 40–41.

νικής αναπαραγωγής και εκεί μέσα ανοίγεται ένας χώρος δυνατοτήτων, ο οποίος προηγουμένως ήταν αόρατος. Η αναγνώριση της εργασίας της αναπαραγωγής και της εργασίας της φροντίδας διανοίγει λοιπόν έναν πολιτικό χώρο πράξης και δημιουργεί τη γεφύρωση μεταξύ των κατά τα άλλα πολύ συχνά απομονωμένων φεμινιστικών αγώνων. Με άλλα λόγια, η άρνηση της έμφυλης οργάνωσης της εργασίας της αναπαραγωγής και της εργασίας φροντίδας είναι εξίσου σημαντική όσο και η «σωματειοποίηση» του αγώνα των εργαζομένων.

Δεν μπορούμε να φανταστούμε μια γενική απεργία χωρίς να πάρουμε υπόψη την ανθρώπινη απεργία (*human strike*) που τελείται αόρατα και σταθερά: Η ανθρώπινη απεργία είναι αυτή που τελείται στην εργασία αναπαραγωγής και φροντίδας. Η ιδέα αυτής της απεργίας, που γεννήθηκε το 1890 με την *sentimental strike* της Michelle Perrot, παραπέμπει σε όλες εκείνες τις αόρατες δραστηριότητες οι οποίες εκτελούνται από τις γυναίκες στο σπίτι, στο χωράφι, στο νοσοκομείο, στο δικό τους ή στο ξένο κρεβάτι, δλδ. εκείνες που είναι σχεδόν αδύνατον να τεθούν σε απεργία. „Human strike is not a strategy and it's not a tactic, it has always already begun when we join it because it has always been there“⁴⁸, γράφουν οι Claire Fontaine επικαιροποιώντας την ανθρώπινη απεργία επικαλούμενοι τον ιταλικό φεμινισμό των δεκαετιών του 1970 και 1980. Η

⁴⁸ Claire Fontaine, *Human strike has already begun and other writings*, Λύνεμπουργκ: Mute & PML Books Leuphana University 2013, σ. 8.

καλλιτεχνική κολλεκτίβα Claire Fontaine προσ-
δίδει στην καθολικοποίηση της απεργιακής ιδέας
μια κεντρική αξία:

The human strike is a movement that could potentially contaminate anyone and that attacks the foundations of life in common; its subject isn't the proletarian or the factory worker but the whatever singularity that everyone is. This movement isn't there to reveal the exceptionality or the superiority of a group on another but to unmask the whateverness of everybody as the open secret that social classes hide.⁴⁹

Στο σύγχρονο καλλιτεχνικό πεδίο η ιδέα της *human strike* θα μπορούσε να συμβάλλει προκειμένου να αποκαλυφθούν η κοινωνική κατάταξη και οι αόρατες συνθήκες εξουσίας εντός της καλλιτεχνικής σκηνής. Μια προϋπόθεση για την αποκάλυψη της κοινωνικής ταξιοθέτησης στο καλλιτεχνικό πεδίο θα ήταν να αναγνωρισθεί η εργασία στο καλλιτεχνικό πεδίο ως δραστηριότητα που πρέπει να αμείβεται. Στο σύγχρονο καλλιτεχνικό πεδίο, η αυτόνομη καλλιτεχνική εργασία δεν είναι απλό να ταυτοποιηθεί και να τεθεί σε ένα συναφές πλαίσιο ως μια αμειβόμενη δραστηριότητα. Κι αυτό γιατί η καλλιτεχνική εργασία εμπεριέχει συχνά διαφορετικές δημιουργικές δραστηριότητες (π.χ. διαμεσολαβώ, διδάσκω, διοργανώνω), οι οποίες υπό συνθήκες θα μπορούσαν να ισχύουν ως έμμισθη εργασία, ενώ συγχρόνως αναγνωρίζονται σήμερα ως καλλιτεχνικές

⁴⁹ Claire Fontaine, *Human strike within the field of the libidinal economy*, Μπούκλιν: Petroleuse Press 2009, σ. 4.

πρακτικές (βλ. ο/η καλλιτέχνης/ίδα ως επιμελητής/τρια, εθνολόγος, παιδαγωγός, διαμεσολαβητής/τρια, γραφίστας/ρια, διαχειριστής/ρια έργου). Μέσω αυτής της διευρυμένης και αντιφατικής κατανόησης της καλλιτεχνικής εργασίας, η οποία αποστασιοποιείται με κριτικό τρόπο από την ιστορική αντίληψη της τέχνης ως αυτόνομης δημιουργίας, συχνά δε διαφωτίζονται επαρκώς οι αναπαραγωγικές δραστηριότητες και ιδιαίτερα η ιδέα της *maintenance work*. Η σύγκριση μεταξύ τέχνης και αναπαραγωγικής εργασίας συνιστά να δούμε και τις δύο ως ένα είδος παροχής υπηρεσιών που συμπεριλαμβάνει μια κοινωνική, με άλλα λόγια, μια συν-αισθηματική υπεραξία. Η Stakemeier σχολιάζει υπό αυτή την έννοια, „ότι η καλλιτεχνική εργασία είναι παροχή υπηρεσιών και (...) εντούτοις παραμένει τέχνη, ακριβώς όπως η εργασία της φροντιστικής μέριμνας είναι παροχή υπηρεσιών και εντούτοις παραμένει μέριμνα». ⁵⁰ Ναι μεν εκκινώ – σε αντίθεση με τις κυρίαρχες κοινωνικές αποδόσεις – από το γεγονός ότι η καλλιτεχνική παραγωγή δε βρίσκεται ιεραρχικά πιο πάνω από την παροχή υπηρεσιών αναπαραγωγής· παρ’ όλα αυτά παραμένει για μένα η ερώτηση ποια είναι σχέση της παραγωγής τέχνης ως προς την αναπαραγωγική εργασία. Η σχέση τέχνης και αναπαραγωγικής εργασίας – όταν

⁵⁰ Kerstin Stakemeier, Marina Vishmidt, „Der Wert der Autonomie – ein Gespräch zwischen Kerstin Stakemeier und Marina Vishmidt über Reproduktion in der Kunst“, στο: *Texte zur Kunst*, 26.2.2018, <https://www.textezurkunst.de/articles/der-wert-der-autonomie-ein-gesprach-zwischen-kerstin-stakemeier-und-marina-vishmidt-uber-reproduktion-der-kunst/?highlight=moderne%20k%C3%BCnstler> (1.8.2019).

αυτές κατανοούνται ως παροχή υπηρεσιών και ως κοινωνική δραστηριότητα – είναι επίσης διαφωτιστική για την άρνηση της εργασίας με την έννοια της *human strike*.

Στο καλλιτεχνικό πεδίο η ιδέα της *human strike* μπορεί να φανερώσει τις αντιφάσεις της καλλιτεχνικής δραστηριότητας ως δημιουργικής επίδοσης και κοινωνικής δραστηριότητας. Εάν ακολουθήσουμε την επιχειρηματολογία των Stakemeier και Vishmidt, η άρνηση της εργασίας (συμπεριλαμβανομένης της αναπαραγωγικής εργασίας) διατηρεί μια πολιτική δυνατότητα στο καλλιτεχνικό πλαίσιο: „Labour, including reproductive labour, can act as a form of negativity in the space of art, helping to develop political possibility, as against the normativity of a creative individual subject faced with an objectivity which at best solicits complicity.“⁵¹ Η άρνηση με την έννοια της *human strike* θα μπορούσε από τη μια να αποσταθεροποιήσει το δημιουργικό υποκείμενο του ύστερου καπιταλισμού και την επιβεβαίωση αυτού του προτύπου στο καλλιτεχνικό πεδίο. Από την άλλη η *human strike* συνδέεται απευθείας με τους φεμινιστικούς αγώνες που επιδιώκουν να αλλάξουν τις συνθήκες της κοινωνικής αναπαραγωγής μέσα και πέρα από το καλλιτεχνικό πεδίο.

⁵¹ Kerstin Stakemeier, Marina Vishmidt, *Reproducing Autonomy. Work, Money, Crisis and Contemporary Art*, Λονδίνο/Βερολίνο: Mute Publishing 2016, σ. 72.

3. Σύγχρονες απεργιακές πρακτικές της τέχνης

Η καλλιτεχνική πράξη είναι εργασία. Αυτός ο προβληματισμός βρίσκεται στο κέντρο των αισθητικών πρακτικών, των καλλιτεχνικών μορφών δράσης και της στρατηγικής ομάδων και συλλογικοτήτων όπως οι W.A.G.E., Gulf Labor Coalition, ArtLeaks και η Alytus Strike Biennial. Βάσει αυτών των παραδειγμάτων θα ήθελα να αναφερθώ σε στρατηγικές όπως η διαμαρτυρία, το μποϋκοτάζ και η αυτοοργάνωση προκειμένου να εξετάσω τη σύνδεση της ακτιβιστικής καλλιτεχνικής πράξης με τις κοινωνικές συγκρούσεις στο καλλιτεχνικό πεδίο. Λαμβάνοντας υπόψη την πράξη της διαφωνίας δηλαδή τη συγκρουσιακή τους δύναμη, θα επικεντρωθώ στην πρόσληψη, την επίδραση και τη βιωσιμότητα των μεμονωμένων εγχειρημάτων. Στις πρακτικές που εξετάζω με ενδιαφέρουν το περιβάλλον και οι συνθήκες, μέσα και κάτω από τις οποίες διεξάγεται μια σύγκρουση. Αυτό θα το αναλύσω από την οπτική των εμπλεκομένων. Ποιες μεθόδους ή τακτικές χρησιμοποιούν οι δρώντες;

Εστιάζοντας στις στιγμές των ριζικών διαφορών, οι οποίες χαρακτηρίζουν κάθε θεσμικό περιβάλλον, μπορούμε να προσεγγίσουμε τη σύγκρουση λιγότερο ως ένα μοναδικό γεγονός και περισσότερο ως μια σχέση μεταξύ αντιμαχόμενων θέσεων. Τούτο ισχύει και για τις καλλιτεχνικές πρακτικές, οι οποίες παράγουν διαφωνία στην αισθητική εμπειρία. Οι υπάρχουσες πρακτικές αναπτύσσουν τη διαφωνία κατά κάποιον τρόπο

σαν μια διακοπή στο εσωτερικό των εξουσιαστικών διατάξεων [dispositiv]. Τέτοιες πρακτικές είναι συχνά η αυτό-οργάνωση, η διαμαρτυρία και το μπουϊκοτάζ, αν και το τελευταίο υπόκειται σε σοβαρή κριτική. Και οι τρεις αυτές πρακτικές είναι μέρος του απεργιακού νοητικού σχήματος *άρνηση – προσωρινή αδράνεια – οργάνωση*. Ιδιαίτερα την αυτο-οργάνωση, τη διαμαρτυρία και το μπουϊκοτάζ μπορούμε να τα θεωρήσουμε μέρη της τρίτης ενότητας δηλ. της *οργάνωσης*, η οποία εκπορεύεται από την άρνηση.

Μέσω της άρνησης και της οργάνωσης, οι οποίες διαμορφώνονται με τη μορφή μιας πολιτικής πράξης, οι καλλιτεχνικοί και πολιτισμικοί παραγωγοί έρχονται σε αντιπαράθεση με θεσμικές και κοινωνικές ιεραρχίες. Διαεθνικές πρωτοβουλίες και τοπικές συμμαχίες όπως παραδείγματος χάριν η διαμαρτυρία EuroMayDay, η καμπάνια *Fair Pay* του IG Kultur στη Βιέννη, η πρωτοβουλία *Haben und Brauchen*⁵² στο Βερολίνο, η

52 Μέσω της πρωτοβουλίας *Haben und Brauchen* [Έχουμε και Χρειαζόμαστε], η οποία εμφανίστηκε στη δημόσια σφαίρα για πρώτη φορά στις αρχές του 2011 με μια ανοιχτή επιστολή στο δήμαρχο Klaus Wowereit, καλλιτέχνες/ιδες μαζί με διοργανωτές/τριες εκθέσεων, επιστήμονες/ισσες του πολιτισμού, αρχιτέκτονες/ισσες και οργανωτικούς υπεύθυνους/ες διαμόρφωσαν έναν δικό τους λόγο στον πολιτικό διάλογο για τον πολιτισμό και την πόλη. Στις δραστηριότητες της πρωτοβουλίας – υπό το γενικότερο θέμα «Τι είναι αυτό που χρειάζεται η τέχνη στο Βερολίνο;» – περιλαμβάνονται δημόσιες συζητήσεις και εργαστήρια πάνω σε επίκαιρα πολιτιστικοπολιτικά θέματα, συναντήσεις της σκηνής με αντιπροσώπους της πόλης καθώς και γραπτά αιτήματα προς τις κρατικές υπηρεσίες πολιτισμού, και εντέλει η καμπάνια για τη «συμμαχία της ελεύθερης σκηνής» του Βερολίνου. Βλέπε: www.habenundbrauchen.de (1.8.2019).

ομάδα Precarious Workers Brigades στο Λονδίνο καθώς επίσης οι ομάδες W.A.G.E., Gulf Labor Coalition, ArtLeaks και η Alytus Strike Biennial προσφέρονται εδώ για εξέταση. Προκειμένου να αναλύσω την αυτο-οργάνωση, τη διαμαρτυρία και το μπουϊκοτάζ ως μέσα και μεθόδους της σύγκρουσης στο καλλιτεχνικό πεδίο, θα στραφώ λεπτομερέστερα σε μερικές από αυτές τις πρακτικές (W.A.G.E., ArtLeaks, Gulf Labor Coalition, Alytus Strike Biennial). Οι θέσεις που σκιαγραφούνται εφαρμόζουν την άρνηση και τη διαφωνία ενώ παραπέμπουν σε γκρίζες ζώνες στην καλλιτεχνική σκηνή καθώς και σε πιθανές πρακτικές της διαμαρτυρίας, της υπονομευτικής πρόκλησης και της υπέρβασης των ορίων. Αυτό το οποίο θα εξετασθεί στις προαναφερόμενες πρακτικές είναι τα δυνατά τους σημεία και οι αδυναμίες τους, η αποτελεσματικότητά τους σε σχέση με την επιδίωξη και τη βιωσιμότητά τους, και η εφήμερη ή όχι δράση τους κατά περίπτωση. Ως αισθητικές πρακτικές δεν είναι, όπως κάθε πράττειν άλλωστε, άσκοπες επειδή κατά βάση επιδιώκουν μια αλλαγή μέσω του συλλογικού πράττειν ή με άλλα λόγια: διαβλέπουν τις δυνατότητες για αλλαγή των σταθερά παγιωμένων δομών στο ενεργό πολιτικό πράττειν.

Πρελούδιο: Matrix μεταφορντισμός

*For don't we all have to work to live?
(...) The patent dysfunctions of building a world around jobs (or lack thereof if we are unemployed) are now becoming clear: not only permanent existential*

*dread, which we have crafted as a way of life in order to tolerate the intolerable, but also the physical and social damage that so much work has precipitated.*⁵³

Peter Fleming

Υπάρχει ένας λεγόμενος νεοφιλελεύθερος ορθολογισμός που προβάλλει τόσο την εργασία όσο και την επισφάλεια ως ιδεολογικές αρχές. Το κοινωνικό εργοστάσιο στο νεοφιλελευθερισμό, όπως διαπιστώνουν ο Fleming και άλλοι/ες κοινωνιολόγοι της εργασίας, ανέπτυξε συγκεκριμένες δυναμικές, οι οποίες συνδέουν τη (μισθωτή) εργασία με την καταναγκαστική εμμονικότητα.⁵⁴ Το κοινωνικό εργοστάσιο του ύστερου καπιταλισμού δεν κοιμάται, είναι πάντα *at work*. Με άλλα λόγια το να εργάζεται κανείς, είτε με αμοιβή είτε άνευ αμοιβής, τακτικά ή επισφαλώς, είναι η μόνη λογική αυτονόητη κατάσταση στην εποχή μας. Ειδικά η εργασία ως εμμονή ή τουλάχιστον η προσωπική ταύτιση με την εργασία ως βασικό σημείο αναφοράς στη ζωή χαρακτηρίζουν τον κόσμο των άυλων εργασιακών σχέσεων.

Επικοινωνιακά και δημιουργικά χαρίσματα καθώς επίσης κοινωνικές δεξιότητες όπως η συναισθηματική εργασία⁵⁵ και η κοινωνική

⁵³ Peter Fleming, *The Mythology of Work*, Λονδίνο: Pluto Press 2015, σ. 24.

⁵⁴ Στο ίδιο, σ. 23–27.

⁵⁵ Η συναισθηματική εργασία περιγράφει την απλήρωτη, συχνά άορατη εργασία που γίνεται από ένα άτομο για να κατευνάσει τις ανάγκες ή τις απαιτήσεις των άλλων, τόσο στον εργασιακό χώρο όσο και στις κοινωνικές και οικιακές σχέσεις. Βλ. Arlie Russell Hochschild, *The managed heart: commercialization of human feeling*, Μπέρκλεϋ: University of California Press 1983.

δικτύωση είναι συστατικά στοιχεία της άυλης εργασίας, τα οποία μέσω της μετάβασης από το φορντισμό στο μεταφορντισμό διαμορφώνουν νέες φόρμες (κοινωνικής) οικονομίας καθώς και νέες υποκειμενικότητες. Η άυλη εργασία, δηλαδή οι συνεργατικές, επικοινωνιακές και συναισθηματικές δραστηριότητες δεν μπορούν να διαχωριστούν από τις συνθήκες παραγωγής τους, οι οποίες με τη σειρά τους είναι υλικές. Από τη μια οι τομείς δραστηριότητας μεταβάλλονται λόγω της σύγχρονης, μεταφορντικής οργάνωσης της εργασίας και μέσω της μετάβασης από τις βιομηχανικές κοινωνίες σε ευέλικτες κοινωνίες της επικοινωνίας. Από την άλλη δεν έχει καταργηθεί εντελώς ο φορντιστικός τρόπος παραγωγής. Η εργασία στις φυτείες στη Νότιο Αμερική και στις αφρικανικές χώρες, οι φθηνές τεχνολογικές εργατικές δυνάμεις στη Νότιο και Ανατολική Ασία καθώς επίσης οι χαμηλόμισθοι εργασιακοί τομείς στην Ανατολική Ευρώπη δείχνουν, ότι η λεγόμενη άυλη εργασία καθιερώθηκε παγκοσμίως πολύ περισσότερο ως ιδέα και λιγότερο ως πραγματικότητα.⁵⁶ Ωστόσο κάποιες ιδιότητες της άυλης παραγωγής (όπως π.χ. συν-αισθηματικότητα, συνεργασία, δημιουργικότητα, ανταλλαγή) επηρεάζουν σχεδόν όλες τις μορφές της εργασίας και αλλάζουν έτσι τη συγκρότηση της

56 Βλέπε επίσης: Katharina Poeter, „Zum Begriff der immateriellen Arbeit von Michael Hardt und Antonio Negri, eine Kritik aus entwicklungspolitischer Sicht“, στο: *Grundrisse*, (χ.η.), http://www.grundrisse.net/grundrisse48/immaterielle_Arbeit%20.htm (1.8.2019).

υποκειμενικότητας.⁵⁷ Εδώ με ενδιαφέρει η άυλη εργασία ως κομμάτι της βιομηχανίας του πολιτισμού, επειδή σε αυτό το πλαίσιο η έννοια της εργασίας ως αυτοπραγμάτωση έχει ένα ιδιαίτερο καθεστώς. Πιο συγκεκριμένα: επικεντρώνομαι στην πολιτιστική και δημιουργική βιομηχανία, επειδή αυτές απαιτούν από τα υποκείμενα να διαθέτουν συγχρόνως δεξιότητες, αυτοβελτιστοποίηση και αυτοδιαμόρφωση, γλωσσικές, επιτελεστικές, επικοινωνιακές και αυτοσχεδιαστικές ικανότητες. Στον πολιτιστικό τομέα (π.χ. τέχνη, Design, μουσική) οι δραστηριότητες όπως ο σχεδιασμός, η κοινωνική δικτύωση και η εμπορευματοποίηση προϊόντων ή του εαυτού είναι ταυτόχρονα δημιουργικές και επιχειρηματικές.

Στο Matrix του μεταφορντισμού η βιομηχανία της κουλτούρας είναι ένας από τους τομείς, στους οποίους η επικοινωνία καθορίζεται ως παραγωγή επικοινωνίας. Σε αυτόν τον τομέα τα απαραίτητα για την παραγωγή «εργαλεία» προέρχονται ως επί το πλείστον από γλωσσικές-γνωστικές ικανότητες. Τα λεγόμενα μέσα παραγωγής εδώ είναι πολύ περισσότερο γνωστικές και

57 Για την υποκειμενικότητα ως σύμπραξη μεταξύ της δημιουργίας της αξίας μέσα και μαζί με την άυλη εργασία γράφουν ο Τσιάνος και ο Παπαδόπουλος, «Η υποκειμενοποίηση των άυλων εργαζομένων δεν αντανακλά τη διαδικασία παραγωγής: Αυτή είναι η διαβολική έκρηξη των δυνατικών της εντάσεων και ρήξεων. Η υποκειμενικότητα δεν είναι γεγονικότητα αλλά ένα σημείο εκκίνησης.» Vassilis Tsianos, Dimitris Papadopoulos, „Prekarität: eine wilde Reise ins Herz des verkörperten Kapitalismus – Oder: wer hat Angst vor der immateriellen Arbeit?“, στο: *Transversal Journal*, 2006, <https://transversal.at/transversal/1106/tsianos-papadopoulos/de?hl=tsianos> (1.8.2019).

επικοινωνιακές διαδικασίες καθώς και επιτελε-
στικές τεχνικές παρά μηχανικά εργαλεία. Η σύγ-
χρονη βιομηχανία της κουλτούρας, την οποία ο
Paolo Virno χαρακτηρίζει επίσης «βιομηχανία
του μέσου επικοινωνίας»⁵⁸, αλλάζει την επικοι-
νωνιακή διαδικασία: Αυτή δοκιμάζει, διαμορφώ-
νει και παράγει προθήκες εικόνων [Displays] και
την ίδια την επικοινωνία που λαμβάνει χώρα κυ-
ρίως σε ψηφιακούς χώρους και στα κοινωνικά
μέσα. Αυτή η βιομηχανία της κουλτούρας – μαζί
με την παραγωγή τέχνης ως τμήμα της – επηρε-
άζονται από τον μεταφορντιστικό μετασχηματι-
σμό. Αντιστρόφως ο ίδιος μετασχηματισμός στα
λεγόμενα δυτικά βιομηχανικά κράτη αναζητού-
σε ήδη από τη δεκαετία του 1980 την έμπνευ-
σή του στη δημιουργική/καλλιτεχνική εργασία.
Μπορούμε να τοποθετήσουμε στο σήμερα την
αλληλεξάρτηση μεταξύ εργασίας και δημιουρ-
γικής επικοινωνίας, η οποία επιτελέστηκε κατά
την πορεία της νεοφιλελεύθερης οργάνωσης της
εργασίας, με βάση το παράδειγμα των White-
Collar Workers και των εργαζομένων στον πο-
λιτισμό και στη γνώση. Από αυτούς/ές τους/τις
εργαζόμενους/ες απαιτείται να παράγουν και να
επιτελούν καινοτόμες διαδικασίες επικοινωνίας
και τεχνικές της συνεργασίας δηλαδή της δια-
δράσης. Θα ήθελα να παραπέμψω μόνο σε δύο
άλλες απόψεις του μετα-φορντικού μετασχημα-
τισμού: την ευελικτοποίηση της εργασίας και την
καλλιτεχνική δεξιοτεχνία.

58 Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, Βιέννη: Turia + Kant, σ. 81.

Μεταφορντιστική εργασία και δημιουργικότητα

*We do not just keep the flow of meaning, information, attention, desire, and fear moving, we improve this flow continuously. We must remain open and attuned to the rhythm of the line, to its merciless variances in rhythm.*⁵⁹

Stefano Harney

Οι εργαζόμενοι/ες πρέπει να μείνουν σε ρυθμό. Ο μετα-φορντισμός προπαγανδίζει την ευελικτοποίηση της εργασίας ως τη χαρά του πειραματισμού, η οποία με τη σειρά της συνδέεται με μια καινοτόμα δύναμη ανάπτυξης. Τα νεοφιλελεύθερα μοντέλα διαχείρισης επιδοκιμάζουν τη δημιουργικότητα, την ευελιξία, την προσαρμογή και την προθυμία για ρίσκο. Ταυτόχρονα λόγω της δομικής ευελικτοποίησης των εργασιακών όρων επιβλήθηκαν οι λεγόμενες άτυπες σχέσεις απασχόλησης όπως η εργασία σε πρότζεκτ, η εργασία με την ώρα, η περιορισμένου χρόνου πρόσληψη και το *never-ending* κακοπληρωμένο χρονικό διάστημα της πρακτικής εξάσκησης. Όμως, καθώς λέγεται, πρέπει να εργαζόμαστε. Ενώ η ανεργία και η προσωρινή (χαμηλόμισθη) απασχόληση παριστούν μια κοινωνική πραγματικότητα, η πρόσβαση στην αγορά εργασίας έχει μετατραπεί σε προνόμιο.

Όποιος/α εργάζεται (ανεξάρτητα υπό ποιους όρους) οφείλει απλώς να είναι ευγνώμων που έχει αυτή τη δυνατότητα, δηλαδή να ολοκληρώνεται

⁵⁹ Stefano Harney, „Hapticality in the Undercommons“, στο: Martin Randy (εκδ.), *The Routledge Companion to Art and Politics*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Routledge 2015, σ. 174–179, εδώ σ. 176.

μέσα από την εργασία του. Η μισθωτή εργασία στην αστική κοινωνία των εμπορευμάτων και της παροχής υπηρεσιών θεωρείται μια ευκαιρία, μια τιμή, ένας στόχος ζωής. Παλαιότερα οι άνθρωποι δούλευαν τόσο για να εξασφαλίσουν την επιβίωσή τους όσο και για να συνεισφέρουν στην κοινότητα. Σήμερα το να εργάζεται κάποιος είναι από μόνο του η προσωποποίηση της ζωής. Όποιος δεν εργάζεται, θα πρέπει να είναι «δυστυχισμένος», επειδή δε συμμετέχει στην αμειβόμενη παραγωγικότητα. Όποιος έχει μια εργασία, σύμφωνα με το αφήγημα του ύστερου καπιταλισμού, μπορεί εν δυνάμει να γίνει (οικονομικά) επιτυχημένος και πρέπει να είναι πρόθυμος να δέχεται όλες τις μορφές απασχόλησης ώστε να μπορεί να «ξεδίνει δημιουργικά» μέσω της εργασίας. Ο ιεραρχημένος κοινωνικός και οικονομικός διαχωρισμός μεταξύ των διαφόρων εργασιακών κλάδων αποσιωπάται ή παρουσιάζεται ως ένα ζήτημα ατομικών ικανοτήτων και ευκαιριών.

Στη σημερινή αστική κοινωνία των εμπορευμάτων και της παροχής υπηρεσιών οι ευέλικτες μορφές απασχόλησης διαφημίζονται ως δημιουργικές και απελευθερωτικές, επειδή υποτίθεται ότι μπορεί κανείς μόνος του να καταναίμει την εργασία και το χρόνο της. Εκτός από την ευελικτότητα ο μετασχηματισμός της φορντικής σε μεταφορντική εργασία διαφαίνεται επίσης στο πρόσταγμα της δημιουργικότητας. Στη συγκαταριθνή έννοια της εργασίας ενυπάρχει ένα δημιουργικό ήθος που υπεισέρχεται σχεδόν σε όλους τους τομείς της παραγωγής και του εμπορίου. Ανεξάρτητα πόσο σκληρή ή απαιτητική είναι μια

εργασία, κατά πόσο μπορεί να ορίζεται από εμάς τους ίδιους ή από άλλους και ανεξάρτητα του πώς αμοίβεται, στο νεοφιλελεύθερο αφήγημα αυτή συνδέεται με την καλλιτεχνική δεξιότητα. Ως εκ τούτου, η εργασία πρέπει να είναι μονίμως δημιουργική, καινοτόμα και αυθεντική.

Η ελευθερία, η δημιουργικότητα, η αυθεντικότητα και η προσωπική εξέλιξη – κατά κάποιον τρόπο οι επιταγές κάθε καλλιτέχνη/ιδος – έχουν παγιωθεί εδώ και καιρό στο εργασιακό λεξιλόγιο των επιχειρήσεων και των πολυεθνικών επιχειρηματικών ομίλων. Ακριβώς αυτές οι έννοιες της αυτοβελτιστοποίησης και του εργασιακού ήθους βρίσκονται στις μπροσούρες του μάρκετινγκ και στα συμβουλευτικά εγχειρίδια της αυτοβελτιστοποίησης όπως οι *επτά δρόμοι προς την επιτυχία* και την *αυτοδιαχείριση*.⁶⁰ Το σημερινό μοντέλο «δούλεψε δημιουργικά, όπως οι καλλιτέχνες/ιδες!» οικοδομείται κατά παράδοξο τρόπο πάνω σε βιωματικές εννοιολογήσεις της αυτονομίας, οι οποίες ενισχύθηκαν από τα τέλη της δεκαετίας του 1960. Επιχειρησιακά μοντέλα όπως εκείνα της Google, του Facebook ή της Apple εξαίρουν τη φιγούρα του/της δημιουργικού/ής εργαζόμενου/ης για την εξελισσόμενη «παιχνιδιάρικη» παραγωγικότητά του, την ικανότητά του να προσαρμόζεται και την προσήλωσή του στην προσωπική του ολοκλήρωση μέσω της εργασίας του. «Η δημιουργικότητα τα ύστερα χρόνια της νεωτερικότητας συμπεριλαμβάνει παράλληλα μια

⁶⁰ Η διατύπωση παραπέμπει σε διάφορα εγχειρίδια αυτοβοήθειας για την σύγχρονη εργασία και την προσωπική επιτυχία.

αντιφατική διττότητα, τη δημιουργική επιθυμία και το δημιουργικό πρόσταγμα, τον υποκειμενικό πόθο και την κοινωνική προσδοκία: Θέλουμε να είμαστε δημιουργικοί και έτσι πρέπει να είναι.»⁶¹ Με άλλα λόγια, η δημιουργική εργασία είναι ταυτόχρονα ένα ανεξάρτητο ή ελεύθερο επιχειρείν και μια παραγωγική αυτοπειθαρχία.

Εννοείται πως η σύγχρονη δημιουργική εργασία δεν είναι από μόνη της αυτόνομη ή ακόμη και χειραφετητική, απλώς επειδή εκπληρώνει την απαίτηση για ελεύθερη ανάπτυξη της δημιουργικότητας. Με αυτή την έννοια οι Shukaitis und Kanngieser μας δίνουν ένα διαφωτιστικό παράδειγμα: „In the metropolitan factory the cultural worker who thinks that she is autonomous simply because there is no foreman barking orders is just as capable of having her passionate labor co-opted, perhaps all the more deeply in so far as the labor discipline is self-imposed and thus made partially imperceptible.“⁶² Στο πλαίσιο της άυλης εργασίας, η πολιτιστική εργασία και η ελεύθερη δημιουργικότητα δεν γίνονται αντικείμενα καπιταλιστικής οικειοποίησης σε μικρότερο βαθμό απ' ό,τι άλλες μορφές απασχόλησης.

Η μακρόχρονη ανάπτυξη των δημιουργικών βιομηχανιών προσθέτει εδώ μια ακόμη ένδειξη σχετικά με την καπιταλιστική οικειοποίηση. Τόσο

⁶¹ Andreas Reckwitz, „Die Erfindung der Kreativität“, στο: *Kulturpolitische Mitteilungen*, τ. 141/Αρ. 2/2013, σ. 23–34.

⁶² Anja Kanngieser, Stevphen Shukaitis, „Cultural Workers throw down your tools, the Metropolis is on Strike“, στο: Naik Deepa, Trenton Oldfield (εκδ.), *Critical Cities: Ideas, Knowledge and Agitation from Emerging Urbanists*, Λονδίνο: Myrdle Court Press 2010, σ. 64–75, εδώ σ. 69.

στην Κεντρική Ευρώπη όσο και στη Βόρεια Αμερική και ιδιαίτερα στη Μεγάλη Βρετανία – δηλ. εκεί όπου ο πολιτισμικός ή δημιουργικός τομέας τις δύο τελευταίες δεκαετίες κατάφερε εξαιρετικούς ρυθμούς ανάπτυξης – το κυρίαρχο μοντέλο της αυτοαπασχόλησης (self-employment) θεωρήθηκε πανάκεια. Η Angela McRobbie γράφει επ’ αυτού: „The answer to so many problems across a wide spectrum of the population e. g. mothers at home and not quite ready to go back to work full time on the part of New Labour is, „self-employment“, set up your own business, be free to do your own thing. Live and work like an artist.“⁶³ Η McRobbie στη μελέτη της για τη δημιουργικότητα και τις πολιτιστικές μικροοικονομίες που ανέπτυξαν οι νέοι στη Μεγάλη Βρετανία των δεκαετιών του 1990 και του 2000 επεξεργάζεται εκείνα τα στοιχεία, τα οποία εως και σήμερα χαρακτηρίζουν την αυτοαπασχόληση, δηλαδή το Multitasking, την αυτοπειθαρχία, τα μοντέλα DIY, την ηθική του *must-try-harder* και την οικονομία που βασίζεται στο ταλέντο.⁶⁴ Η McRobbie ασκεί κριτική στην ανάπτυξη της πολιτιστικής και δημιουργικής οικονομίας όταν αναφέρεται στην πολιτική ατζέντα του New Labour καθώς επίσης στο νέο προσανατολισμό της πολιτιστικής οικονομίας, η οποία οικοδομείται κυρίως πάνω στην

⁶³ Angela McRobbie, „Everyone is Creative. Artists as Pioneers of the New Economy?“, στο: *Labor k3000*, 2003, http://www.k3000.ch/becreative/texts/text_5.html (1.8.2019).

⁶⁴ Βλ. Angela McRobbie, „Die Los-Angelisierung von London“, στο: *Kritik der Kreativität*, Βιέννη: Turia + Kant 2007, σ. 79–91.

εργασία είτε υπό τη μορφή πρότζεκτ είτε ορισμένου χρόνου εργασία που βασίζεται στη δικτύωση και στην αναζήτηση της μεγάλης ευκαιρίας ή του «υπερτυχερού λαχνού». Σ' αυτόν το νέο προσανατολισμό της πολιτιστικής οικονομίας εντέλει συνέβαλε και η αλλαγή της διδακτέας ύλης στην εκπαίδευση των καλλιτεχνικών και πολιτιστικών παραγωγών. Ο αριθμός των ατόμων με εκπαίδευση στο πεδίο των ελεύθερων και εφαρμοσμένων τεχνών (βλέπε τους σπουδαστές/ριες στον τομέα της τέχνης, του Design ή της μόδας σε προπτυχιακό, μεταπτυχιακό ή διδακτορικό επίπεδο) έχει φανερά αυξηθεί. Όλο και περισσότεροι αιτούντες για θέσεις εθελοντών και ασκούμενων, για πρακτική εξάσκηση και για άλλες δουλειές στον τομέα του πολιτισμού είναι υψηλά ειδικευμένοι. Η σχέση τελούμενης και αμειβόμενης εργασίας είναι εντούτοις δυσανάλογη. Η εργασία με όρους επισφάλειας αποτελεί τη νόρμα για τον κοινωνικό μέσο όρο. Αυτό που απομένει, είναι η υπόσχεση της *non-stop* δημιουργικότητας.

Καθένας/μία είναι δημιουργικός και καθένας/μία είναι ατομική επιχείρηση του Εγώ, ή αλλιώς το Εγώ Α.Ε.⁶⁵ Τα μοντέλα της νεοφιλελεύθερης *κυβερνητικότητας* δημιουργούν το πρότυπο της αυτοοριζόμενης εργασίας του υποκειμένου: δημιουργικό, αυτοαπασχολούμενο και αυτοκυβερνούμενο. Η κυβερνητικότητα παραπέμπει εδώ στη διαδικασία της εξατομίκευσης, ιδιαίτερα

⁶⁵ Στα ελληνικά: Εγώ, Α.Ε. Η τέχνη του να πουλάς τον εαυτό σου, ΜΠΕΚΓΟΥΙΘ ΧΑΡΙ, ΚΛΙΦΟΡΝΤ-ΜΠΕΚΓΟΥΙΘ ΚΡΙΣΤΙΝ, εκδ. έσοπτρον, μτφ. Μ. Τζουράκη, Αθήνα, 2009 (Σ.τ.Μ.)

στους δυτικούς βιομηχανικούς λαούς, και προϋποθέτει πως κάθε άτομο είναι «θεωρητικά» ικανό να διαμορφώσει και να κυβερνήσει το δικό του παρόν και μέλλον. Όποιος δεν μπορεί να ανταπεξέλθει στην αυτοδιακυβέρνηση απορρίπτεται. Ωστόσο η ιστορία δείχνει ότι αυτή η υπόσχεση της ατομικής ελευθερίας και της αυτονομίας χαρακτηρίζεται από ταξικές, έμφυλες και σχετικές με την καταγωγή διαφορές.

Ειδικά επειδή η (αυτο)κυβερνητικότητα ως τεχνική της αυτοδιακυβέρνησης και της αυτοπραγμάτωσης συνιστά τον πυρήνα της (δημιουργικής) εργασίας του ύστερου καπιταλισμού έχει σημασία να παρατηρήσουμε ενδελεχώς τα στοιχεία που την απαρτίζουν. Η Lorey τονίζει προπάντων τις τεχνικές της αυτοδιακυβέρνησης σε δημιουργικές μορφές απασχόλησης, καθώς η ανάλυσή της βασίζεται στη διαδικασία του εργαζόμενου σώματος:

Σε σχέση με τους μισθωτούς εργαζομένους τέτοιες φαντασιακές αυτοαιτιοκρατήσεις σημαίνουν ότι φαντασιωνόμαστε το σώμα μας ως ιδιοκτησία του Εαυτού, καθώς μετατρέπεται σε ένα «δικό» μας σώμα, το οποίο πρέπει να πουληθεί ως εργατική δύναμη. Από αυτή την οπτική επίσης το σύγχρονο «ελεύθερο» υποκείμενο είναι αναγκασμένο μέσω ισχυρών αυτοσχέσεων να συμπαραχθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορεί να πουλά την εργατική του δύναμη, για να μπορεί να ζει, να ζει όλο και καλύτερα, δηλαδή, προκειμένου να μειώσει την κατάσταση της επισφάλειάς του.⁶⁶

⁶⁶ Isabell Lorey, *Die Regierung des Prekären*, Βιέννη: Turia + Kant 2012, σ. 44.

Η κυβερνητικότητα ως αυτοπειθαρχία και συντελεστική εξαρτημένη από τις επιδόσεις μάθηση είναι μια τεχνική, η οποία ωθεί τόσο το ικανό να εργαστεί υποκείμενο, το άνεργο όσο και το εργαζόμενο υποκείμενο να ορίσει την ύπαρξή του μέσω της ίδιας του της εργατικής δύναμης. Η αυτοπειθαρχία ή αυτοκυριαρχία υπόσχονται όσο το δυνατό περισσότερη «αυτονομία» – ακριβώς λοιπόν αυτό, πάνω στο οποίο οικοδομείται η ζωή του σύγχρονου ελεύθερου (και κατά περίπτωση δημιουργικού) υποκειμένου.

Για να στρέψουμε εντούτοις και πάλι την οπτική μας στο καλλιτεχνικό πεδίο: Το σημαντικό ερώτημα είναι σε ποιο βαθμό οι καλλιτεχνικοί/ες παραγωγοί υπερεπιβεβαιώνουν τις τεχνικές της νεοφιλελεύθερης αυτοδιακυβέρνησης και της ελεύθερης διαμόρφωσης, καθώς αμφιταλαντεύονται μεταξύ ελευθερίας και υποτέλειας. Η Lorey, ανατρέχοντας στην έννοια της δεξιοτεχνίας⁶⁷ του Virno, ονομάζει τους σημερινούς καλλιτέχνες/ιδες δεξιοτέχνες της ελευθερίας. Η αυτοδιακυβέρνηση του ατόμου, δηλαδή η αμφιταλαντευόμενη σχέση του μεταξύ ελευθερίας, αυτοπραγμάτωσης και υποτέλειας, βρίσκει τη βέλτιστη έκφρασή της στη δραστηριότητα των παραγωγών τέχνης και πολιτισμού. Η Lorey υπογραμμίζει εδώ την ειδική συγγένεια των εργαζομένων στο δημιουργικό τομέα ως προς την (αυτό)επισφάλεια:

Ίσως οι δημιουργικά εργαζόμενοι είναι αυτοί, οι οποίοι έχουν οι ίδιοι επιλέξει τους

67 Βλ. Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, Βιέννη: Turia + Kant 2010, σ. 65–99.

εαυτούς τους να είναι επισφαλείς δεξιότητες, εξού και αποτελούν εύκολα εκμεταλλεύσιμα υποκείμενα, μιας και εξαιτίας της πίστης τους στις δικές τους ελευθερίες και αυτονομίες, εξαιτίας των φαντασιώσεων αυτοπραγμάτωσής τους φαίνεται να διαθέτουν ανεξάντλητη ανοχή/αντοχή για τις συνθήκες ζωής και εργασίας τους.⁶⁸

Οι καλλιτεχνικοί και πολιτιστικοί παραγωγοί εργάζονται κατά κανόνα ευέλικτα (όσον αφορά το χρόνο και τον τόπο), για ορισμένο χρόνο, υπό το καθεστώς του ελεύθερου επαγγελματία⁶⁹, συνήθως χωρίς επίδομα ασθενείας, διακοπών και ανεργίας· συχνά χωρίς αμοιβή προς χάριν του «συμβολικού κεφαλαίου». Από τη μια πλευρά η εργασία σε εναλλασσόμενα πρότζεκτ αλλά και η δυνατότητα της μακροπρόθεσμης χρηματοδότησης καλλιτεχνικών έργων/παραγωγών βασίζεται στο «κρυμμένο κεφάλαιο», δηλαδή σε υλικούς πόρους, τους οποίους μπορούν να αντλούν κυρίως οι καλλιτέχνες/ιδες μέσα σε ή από

⁶⁸ Isabell Lorey, „VirtuosInnen der Freiheit“, στο: *Grundrisse*, τ. 23/2007, σ. 4–10, εδώ σ. 8.

⁶⁹ Η πρωτοβουλία Haben und Brauchen με τη συνεργασία των εκπροσώπων του Συνδέσμου Επαγγελματιών Εικαστικών του Βερολίνου [e.V. (bbk berlin)] επεξεργάστηκε την «ιδέα για μια μακροπρόθεσμη διαδικασία διαλόγου μεταξύ ελεύθερων και θεσμικών δρώντων στη σύγχρονη τέχνη και στην τοπική κυβέρνηση» (2014). Η μελέτη ασχολείται με τις πραγματικότητες στη ζωή και στην εργασία των καλλιτεχνών/ιδών στο Βερολίνο και επικεντρώνεται εκτός των άλλων στα ακόλουθα σημεία: α) απλήρωτη εργασία (εργασία με εντολοδόχο τον ίδιο τον καλλιτέχνη/ίδα, εθελοντική, πρακτική εξάσκηση, κ.ά.), β) αόρατη εργασία (αναπαραγωγική εργασία, εργασία αυτο-οργάνωσης, γ) επισφαλής εργασία (μισθωτή εργασία και εργασία σε καλλιτεχνικά εγχειρήματα), δ) κοινωνική εξασφάλιση και ελάχιστη βιοποριστική εξασφάλιση (Ταμείο Καλλιτεχνών, επίδομα ανεργίας, ανταποδοτική σύνταξη).

προνομιούχα περιβάλλοντα. Το ζήτημα των υλικών σχέσεων εξάρτησης κάνει πολλούς/ές καλλιτέχνες/ιδες να αισθάνονται άβολα. Συνήθως επικεντρώνονται στο καρτό που είναι κρεμασμένο στο κεφάλι τους καθώς τρέχουν σαν υποζύγια τετράποδα πίσω από το λαχανικό που πάντα δείχνει να προπορεύεται. Με άλλα λόγια, η πίστη στο «επιτυχημένο καρτό» που φέρει τη δική του προσωπική δημιουργική σφραγίδα συνεχίζει να αναπαράγει τρόπους σκέψης και πράξης, οι οποίες στηρίζονται στην εξατομίκευση και στην ατομική εκπροσώπηση συμφερόντων. Ο Matthijs de Bruijne εξετάζει την εργασιακή ηθική στην αγορά της τέχνης από τη δεκαετία του 1990 και έπειτα ως εξής: «Η διαδικασία της εξατομίκευσης είχε μεγάλη επίπτωση στη ζωή μας. Εθιστήκαμε σε μια στάση του να πρέπει διαρκώς να προσπαθούμε περισσότερο. Περισσότερο από ποτέ γίναμε αντίπαλοι. Ο ανταγωνισμός μεταξύ μας μετατράπηκε σε κανονική μορφή συμπεριφοράς.»⁷⁰

Από την άλλη πλευρά η επισφάλεια ως προσδιορισμός της εκμετάλλευσης της δια ζώσης εργασίας στο καλλιτεχνικό πεδίο παριστά για πολλούς μια ασφαλώς πιο περίπλοκη πραγματικότητα.⁷¹ Οι εργαζόμενοι/ες στην τέχνη και τον πολιτισμό

⁷⁰ Matthijs de Bruijne, „Ideologie und Arbeitsverhältnisse“, στο: Birkenstock Eva, Hinderer Cruz Marx Jorge, Kastner Jens, Sonderegger Ruth (εκδ.), *Kunst und Ideologiekritik nach 1989*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Κολωνία 2013/Μπρέγκεντς 2014, σ. 341–343, εδω σ. 342.

⁷¹ Βλέπε επίσης την έκθεση του „ECA – The European Council of Artists“, στο: Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (εκδ.), *Hand Out: Are Artists Rich? The Value of Artistic Work*, Βερολίνο: IGKB 2012, <https://www.igbk.de/index.php/en/projekte-2/artainment/19-projects/86-are-artists-rich-the-value-of-artistic-work> (1.8.2019).

βρίσκονται σταθερά σε διαδικασία παραγωγής ανεξαρτήτως αμοιβής, με ή χωρίς κοινωνική ασφάλιση. Ο ελεύθερος χρόνος και ο χρόνος εργασίας δεν αποτελούν δύο διαφορετικά κομμάτια της τούρτας, δεν μπορούν πλέον να διαχωριστούν. Μόνο οι παράπλευρες δουλειές τους κατονομάζονται χωριστά, ως το αναγκαίο κακό: όταν λ.χ. κάποιος εργάζεται στο ταμείο ενός κινηματογράφου, σε καφέ, σε σχολεία, ως γραφίστας/ρια, ή ως δάσκαλος/α γιόγκα, στην επιθεώρηση εργασίας⁷² η δεύτερη δουλειά συχνά αποσιωπάται, επειδή δεν τη βλέπουν με καλό μάτι, κηλιδώνει το κοινωνικό στάτους του υποκειμένου ως καλλιτέχνη, επιμελήτρια, κριτικό τέχνης. Στο δρόμο από και προς το Jobcenter, μετά το ραντεβού σου για το τσεκ απ, ανταμείβεις τον εαυτό σου μ' έναν καφέ και ένα μεγάλο κομμάτι γλυκό, μου αφηγείται μια καλλιτέχنيδα στο Βερολίνο.

Πολλοί/ές καλλιτέχνες/ιδες εντούτοις δεν είναι σε θέση να αντιταχθούν στη βαθιά ριζωμένη συνθήκη της εξατομίκευσης, του καριερισμού και του οπορτουνισμού, της αυτο-επισφάλειας⁷³ ή

72 Η επιλογή επιθεώρηση εργασίας, δηλ. κρατική επιδότηση για ανέργους καλλιτέχνες αφορά ιδιαίτερα σε χώρες όπως η Γερμανία, η Ολλανδία, η Αυστρία, η Ελβετία κ.ά.

73 Η αυτο-επισφάλεια είναι σύμφωνα με την Lorey μια μορφή συνειδητού τρόπου ζωής: «Η επιλεγμένη από τους ίδιους τους καλλιτεχνικούς παραγωγούς μορφή της αυτο-επισφάλειας, αφορά όσους από μόνοι τους λένε ότι θα αποφάσιζαν οικειοθελώς υπέρ των επισφαλών σχέσεων εργασίας και ζωής, ενώ ταυτόχρονα δεν εξέταζουν τους καταναγκασμούς που σε μεγάλο βαθμό συνδέονται με αυτές». Isabell Lorey, „Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung von KulturproduzentInnen“, στο: Gerald Raunig, Ulf Wuggenig (εκδ.), *Kritik der Kreativität*, Βιέννη κ.ά.: transversal texts 2016, σ. 261.

των κρυφών προνομίων. Αναρωτιέμαι: Πώς μπορούν οι καλλιτεχνικοί και πολιτιστικοί παραγωγοί – αυτή η δημιουργική και ανεξάρτητη πολύχρωμη μάζα – να αρνηθεί, να σαμποτάρει ή να μετασχηματίσει το χαρακτήρα της παραγωγικότητάς της; Κατά πόσο είναι εφικτό να δημιουργήσουμε αναγκαία ρήγματα στο σημερινό σύστημα της καλλιτεχνικής και πολιτιστικής παραγωγής που θα είναι κάτι περισσότερο από μια πόζα ή μια νοητική ιδέα;

Art as a place for labor

*First, if the oversupply of artistic labor is an enduring and commonplace figure of artistic production, then the art world must inevitably draw some specific, material benefit from this redundant workforce.*⁷⁴

Gregory Sholette

*We can see how the collapse of the economy is affecting everyone. Something must be done. Let's talk. No, it can't wait. Things are bad. We have to work things out. We can only do it together. What do we know? What have others tried? What is possible?*⁷⁵

Temporary Services

Consequently it is a good thing only in its failure, and since this is inevitable, the Art Strike is necessarily a good thing.

⁷⁴ Gregory Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Pluto Press 2011, σ. 116.

⁷⁵ Temporary Services, „This is our real job“, στο: Temporary Services, *Art Work: A National Conversation About Art, Labor, and Economics*, Newspaper 2009, <http://www.artandwork.us/download> (1.7.2019)

*Once put into the world, tactics such as this can be used by anyone for any ends. So long may such active resistance continue! Here's to the saboteurs, the double agents, those who turn the world around! Don't strike, occupy!*⁷⁶

Sadie Plant

Ενώ το *Artforum* στο τεύχος „Arts and Its Markets“ του Απριλίου του 2008 κατέγραφε με ενθουσιασμό τη διεύρυνση της παγκόσμιας καλλιτεχνικής αγοράς, η ανεξάρτητη καλλιτεχνική εφημερίδα της ομάδας των καλλιτεχνών/ιδών *Temporary Services Art Work: A National Conversation About Art, Labor* (2009) απαντούσε με μια κριτική ανάλυση για τις συνθήκες που ζουν και εργάζονται οι καλλιτέχνες/ιδες στις ΗΠΑ.⁷⁷ Είναι η τέχνη τελικά εργασία; Πώς ζούνε οι καλλιτέχνες/ιδες, πώς χρηματοδοτούνται; Σε ποιους τομείς εργάζονται οι άνθρωποι με καλλιτεχνική εκπαίδευση;

Ενόψει της οικονομικής κρίσης αυτά τα ερωτήματα τίθενται συχνά στο πλαίσιο των καλλιτεχνικών κύκλων και οργανώσεων στις ΗΠΑ. Μια έκθεση της *National Endowment for the Arts* (NEA) του 2008 υπολόγισε ότι το ύψος της ανεργίας των καλλιτεχνών/ιδών μεταξύ του 2007 και 2008 ανερχόταν στο 63%.⁷⁸ Στην έκθεση

⁷⁶ Sadie Plant, „When blowing the strike is striking the blow“, στο: Stewart Home, *The Art Strike Papers*, Stirling: AK Press 1991, σ. 4–7, εδώ σ. 7.

⁷⁷ Βλ. Yates McKee, *Strike Art – Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Verso 2016, σ. 141–144.

⁷⁸ *Temporary Services, Art Work: A National Conversation About Art, Labor, and Economics*, Newspaper 2009, σ. 3. <http://www.artandwork.us/download> (1.8.2019)

της NEA „Creativity Connects: Trends and Conditions Affecting U.S. Artists“ του 2016 τονίζεται κατηγορηματικά ότι το ετήσιο εισόδημα των καλλιτεχνών/ιδών (συμπεριλαμβανομένου του θεάτρου, του χορού, της μουσικής και της φωτογραφίας) βρίσκεται κάτω από το εθνικό μέσο εισόδημα των ΗΠΑ και ότι μεταξύ του 2003 και του 2013 περίπου 59% των καλλιτεχνών/ιδών μεταπήδησαν σε άλλους τομείς της αγοράς εργασίας, οι οποίοι δε σχετιζόνταν καθόλου με την τέχνη και τη δημιουργικότητα.⁷⁹

Ήδη τη δεκαετία του 1970 απευθύνονταν στους καλλιτέχνες/ιδες στις ΗΠΑ ως Business(women). Οργανώσεις όπως η US National Endowment of the Arts συμβούλευαν τα μέλη τους να εκπαιδεύονται επαγγελματικά στην τέχνη *of being an artist or an art dealer*⁸⁰ και να οικειοποιούνται τα λεγόμενα *skills of artists' own businessman* δηλ. μιας Εγώ Α.Ε.. Προτεινόμενα επαγγελματικά skills αποτελούσαν η κοινωνικοποίηση μεταξύ συναδέλφων, ο λομπισμός και η προθυμία για κινητικότητα και ευελιξία. Εκτός αυτού προτεινόταν επίσης υπερεντατικά μαθήματα με ειδικούς οικονομολόγους και η ανάγνωση βιβλίων για την αυτοδιαχείριση όπως το *The artist's guide to his*

⁷⁹ Βλ. Center for Cultural Innovation/National Endowment for the Arts (εκδ.), *Creativity Connects: Trends and Conditions Affecting U.S. Artists*, Ουάσινγκτον/Λος Άντζελες: CCIARTS/NEA 2016, σ. 8–9.

⁸⁰ Βλ. Julia Bryan-Wilson, *Art Workers – Radical Practice in the Vietnam War Era*, Μπέρκλεϋ/Λος Άντζελες: University of California Press 2009, σ. 33–39.

*market*⁸¹ της Betty Chamberlain. Τις επόμενες δεκαετίες της νεοφιλευθεροποίησης της οικονομίας και της κοινωνίας άλλαξε το περιβάλλον για τους πιστούς ακόλουθους που έβλεπαν την τέχνη ως *business*. Την οικονομική άνθηση της αγοράς της τέχνης ακολούθησε μια μακροπρόθεσμη στρατηγική ανακατανομής πόρων προς όφελος του κεφαλαίου.⁸² Η εμπορευματοποίηση και διανομή των έργων τέχνης στις γκαλερί, στις Μπιενάλε, στα μουσεία και στις καλλιτεχνικές εκθέσεις διεξάγεται κατά τις νεότερες στρατηγικές του μάρκετινγκ.⁸³ Οι κερδοσκοπικές επενδύσεις και οι λεγόμενες μετοχές τέχνης (*art shares*) μπήκαν τα τελευταία χρόνια επίσης στο παιχνίδι, ακριβώς σε εποχές χαμηλής απόδοσης κεφαλαίου στις χρηματιστηριακές αγορές. Οι μετοχές τέχνης μέσω των οποίων τα έργα τέχνης αξιοποιούνται ως πιθανή επένδυση αξίας⁸⁴, παγιώθηκαν

81 Στο βιβλίο της Chamberlain του 1970 η ένδειξη „his“ (*market*) στον τίτλο δεν επισημαίνει μόνο την απουσία του φύλου που θα παρέπεμπε γραμματικά στην καλλιτέχνη, αλλά και μια κενή θέση, δηλαδή την υποεκπροσώπηση των καλλιτεχνίδων σε γκαλερί και θεσμούς.

82 Οι χώρες με την πιο σημαντική καλλιτεχνική αγοραστική ακμή (ΗΠΑ, Ηνωμένο Βασίλειο, Κίνα και Ινδίες) χαρακτηρίζονται από τη μεγάλη άνοδο της οικονομικής ανισότητας τη δεκαετία του 1990 και του 2000, όπως τεκμηριώνει το Gini Index „Income Disparity since World War II“. Βλ. Andrea Fraser, „L'1%, C'est Moi“, στο: *Texte zur Kunst*, τ. 83/2001.

83 Kevin F. McCarthy, Elizabeth Heneghan Ondaatje, Arthur Brooks, Andras Szanto (εκδ.), *A Portrait of the Visual Arts: Meeting the Challenges of a New Era*, Santa Monica: RAND Corporation 2005.

84 Οι μετοχές τέχνης σε σύγκριση με τα έργα τέχνης έχουν το πλεονέκτημα ότι μπορούν να πωληθούν οποιαδήποτε στιγμή στα χρηματιστήρια.

την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα, τότε που επικερδείς δρώντες και επενδυτές/ριες αναζητούσαν εναλλακτικές μορφές επενδύσεων.

Στην κοινωνία των εμπορευμάτων και της επικοινωνίας το δημιουργικό υποκείμενο γίνεται αντιληπτό ως καταναλωτής/ρια και χρήστης/ρια. Η αξία της εργασίας του υπολογίζεται βάσει παραγόντων όπως η επένδυση, το κέρδος και το πιθανό Output. Σημαντικό παραμένει ωστόσο, ότι οι σύγχρονοι βιρτουόζοι των τεχνών πρέπει να εκπαιδεύονται με στρατηγικό τρόπο, να θεσμοποιούνται και να εμπορευματοποιούνται. Η συμμετοχή στην *οικονομία της προσοχής* καθώς και στην αγορά της τέχνης που είναι στραμμένη στο κέρδος απαιτεί την ανταγωνιστική εξατομίκευση και τη συντελεστική εξαρτημένη από τις επιδόσεις μάθηση. Τέσσερις παράμετροι κυριαρχούν στο περιβάλλον της πολιτιστικής οικονομίας, τουτέστιν η αδιάρρηκτη παραγωγή, η στοχευμένη επικοινωνία, η κυκλοφορία και η εμπορευματοποίηση της προσωπικής εργασίας. Αυτές οι παράμετροι διαμορφώνουν το *common ground* της παραγωγής αξίας στο ηγεμονικό καλλιτεχνικό πεδίο. Η αξία από την άλλη είναι πολύσημη: Η αξία είναι ταυτόχρονα κόστος (value), η αξία είναι αρετή (virtue), η αξία είναι ποιότητα (quality). Η καλλιτεχνική εργασία σήμερα έχει τόσο υλική όσο και συμβολική αξία. Τι αξία έχει άραγε η καλλιτεχνική εργασία, όταν δεν προσανατολίζεται στο να παράγει εμπορεύματα (commodities) και δημιουργικές καινοτομίες ή να παρέχει υπηρεσίες; Με άλλα λόγια: Εάν δεν συζητάμε με γνώμονα την εμπορευματοποίηση των έργων τέχνης

και την κερδοσκοπία μέσω μετοχών τέχνης, και θέλουμε να επικεντρωνόμαστε στην καθημερινή εργασία των καλλιτεχνών/ιδών, τουτέστιν στην προετοιμασία, παραγωγή και παρουσίαση των καλλιτεχνικών εγχειρημάτων, τότε ποιο υποκείμενο μπορεί να ανταπεξέλθει στην αξία αυτής της εργασίας;

Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.)

*Here is what we must do: we must put our exceptionalism to work. Putting our exceptionalism to work means claiming the privilege of having it both ways. It means dissenting from the industry that we serve by demanding to be paid for the content we provide.*⁸⁵

W.A.G.E.

Η W.A.G.E. ιδρύθηκε⁸⁶ το 2008 στη Νέα Υόρκη αρχικά ως μια ομάδα καλλιτεχνών/ιδών, επιμελητών/ριών και περφόρμερ, η οποία δίνει μια απάντηση στο ερώτημα που τέθηκε πιο πάνω, τουτέστιν ποιος μπορεί να ανταπεξέλθει στην αξία της καλλιτεχνικής εργασίας. Η ομάδα W.A.G.E. στρέφεται κατά των κυρίαρχων εργασιακών

⁸⁵ Statement von W.A.G.E. στο: The Editors of ARTnews, „How to Fix the Art World, Part 1“, 18.11.2016, στο: *ARTnews*, <http://www.artnews.com/2016/11/18/how-to-fix-the-art-world-part-1/#wage> (1.8.2019).

⁸⁶ Οι W.A.G.E. δρουν με την υποστήριξη της „Art Matters Foundation“ στη Νέα Υόρκη. Εκτός αυτού οι W.A.G.E. συνεργάζονται στο πλαίσιο της „Artists Space Research Partnership“ με την οργάνωση „Artists Space“ με σκοπό να επιτύχουν ένα συντονισμό συμποσίων και δημόσιων συζητήσεων στο εσωτερικό της καλλιτεχνικής σκηνής.

σχέσεων στα μουσεία και στους χώρους τέχνης στην καρδιά της βορειοαμερικάνικης καλλιτεχνικής βιομηχανίας. Σε μια ανοιχτή επιστολή της ομάδας W.A.G.E. προς τους καλλιτεχνικούς θεσμούς διαπιστώνεται: „It’s time to stop the systematic exploitation of artists, performers and independent curators. In good economic times or bad, things have remained the same.“⁸⁷ Κατά κανόνα μέσα στους καλλιτεχνικούς θεσμούς οι καλλιτέχνες/ιδες κατοχυρώνονται ή δεν πληρώνονται καθόλου για τη δουλειά τους, ενώ δελεάζονται μέσω άυλων Deals, τα οποία υπόσχονται την απόκτηση κοινωνικού και συμβολικού κεφαλαίου. Αξίζει να παραθέσουμε σε αυτό το σημείο εκτενώς τις θέσεις της ομάδας που έχουν τη μορφή μανιφέστου. Οι θέσεις της W.A.G.E. εμπειρεύουν το κίνητρο για την ίδρυσή της, τη θεσιακότητα [Positionierung] τους ως καλλιτέχνες/ιδες και επιμελητές/ριες, συγκεκριμένα αιτήματα προς την θεσμική καλλιτεχνική σκηνή και την αγορά της τέχνης καθώς επίσης και το κάλεσμα για αλληλεγγύη και υποστήριξη μεταξύ συναδέλφων/ισσών.

- W.A.G.E. (WORKING ARTISTS AND THE GREATER ECONOMY) WORKS TO DRAW ATTENTION TO ECONOMIC INEQUALITIES THAT EXIST IN THE ARTS, AND TO RESOLVE THEM.
- W.A.G.E. HAS BEEN FORMED BECAUSE WE, AS VISUAL + PERFORMANCE ARTISTS AND

⁸⁷ Επιστολή της ομάδας W.A.G.E. προς τους καλλιτεχνικούς θεσμούς (2011), αρχείο της συγγραφέως.

INDEPENDENT CURATORS, PROVIDE A WORK FORCE.

- W.A.G.E. RECOGNIZES THE ORGANIZED IRRESPONSIBILITY OF THE ART MARKET AND ITS SUPPORTING INSTITUTIONS, AND DEMANDS AN END OF THE REFUSAL TO PAY FEES FOR THE WORK WE'RE ASKED TO PROVIDE: PREPARATION, INSTALLATION, PRESENTATION, CONSULTATION, EXHIBITION AND REPRODUCTION.
- W.A.G.E. REFUTES THE POSITIONING OF THE ARTIST AS A SPECULATOR AND CALLS FOR THE REMUNERATION OF CULTURAL VALUE IN CAPITAL VALUE.
- W.A.G.E. BELIEVES THAT THE PROMISE OF EXPOSURE IS A LIABILITY IN A SYSTEM THAT DENIES THE VALUE OF OUR LABOR.
- AS AN UNPAID LABOR FORCE WITHIN A ROBUST ART MARKET FROM WHICH OTHERS PROFIT GREATLY, W.A.G.E. RECOGNIZES AN INHERENT EXPLOITATION AND DEMANDS COMPENSATION.
- W.A.G.E. CALLS FOR AN ADDRESS OF THE ECONOMIC INEQUALITIES THAT ARE PREVALENT, AND PROACTIVELY PREVENTING THE ART WORKER'S ABILITY TO SURVIVE WITHIN THE GREATER ECONOMY.
- W.A.G.E. ADVOCATES FOR DEVELOPING AN ENVIRONMENT OF MUTUAL RESPECT BETWEEN ARTIST AND INSTITUTION.

- W.A.G.E. DEMANDS PAYMENT FOR MAKING THE WORLD MORE INTERESTING.⁸⁸

Η στρατηγική της W.A.G.E. δεν είναι μια συμβολική επίθεση στην καλλιτεχνική σκηνή αλλά ένας συνεργατικός τρόπος δράσης, ο οποίος προκαλεί στοχευμένα τις παγιωμένες δομές στο εσωτερικό της νεοφιλελεύθερης θεσμοποιημένης καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Ομάδες όπως η W.A.G.E. παραπέμπουν στις γκριζες ζώνες και στα μελανά σημεία που χαρακτηρίζουν τη συνηθισμένη ανταμοιβή της εργασίας των καλλιτεχνών/ιδων, όταν διασαφηνίζουν ότι η καλλιτεχνική παραγωγή δεν αμοίβεται ως «εργασία». Το προϊόν μιας «δημιουργικής» εργασίας (έργο τέχνης) μπορεί να προσλάβει μια αξία μέσα στην οικονομία, ωστόσο η εργασία των καλλιτεχνικών παραγωγών δεν αναγνωρίζεται ως τέτοια· ασφαλώς, διότι η αξίωση για την υποτιθέμενη αυτονομία της τέχνης ως μη αποξενωμένη εργασία [δηλ. ως το αντίθετο της μισθωτής εργασίας] εξακολουθεί να υπόσχεται ελευθερία. Τα διάφορα συστήματα χρηματοδότησης στο σύγχρονο πεδίο τέχνης, όπως π.χ. οι υποτροφίες και οι επιχορηγήσεις καλλιτεχνικών έργων, τα προγράμματα καλλιτεχνικού Residency, προσφέρουν στους/στις καλλιτέχνες/ιδες χρόνο και πόρους προκειμένου να καταστήσουν εφικτή την καλλιτεχνική παραγωγή πέραν της αμειβόμενης εργασίας. Από τη μια, σε αυτόν τον τύπο χρηματοδότησης

⁸⁸ W.A.G.E. „Womanifesto“, <https://wageforwork.com/about/womanifesto#top> (1.8.2019).

η καλλιτεχνική δραστηριότητα δεν υπολογίζεται ως εργασία. Από την άλλη, η πραγματικότητα για την πλειοψηφία των καλλιτεχνών/ιδών είναι διαφορετική: είναι αναγκασμένοι/ες να δέχονται οποιεσδήποτε άλλες δουλειές ή να αναλαμβάνουν προσωρινές παραγγελίες ή να γράφουν αιτήσεις.

Πώς αμείβονται κατά κανόνα πολύμηνες καλλιτεχνικές εργασίες όπως π.χ. η έρευνα, η προετοιμασία, η εφαρμογή και η παρουσίαση του έργου στο πλαίσιο εκθεσιακών εγχειρημάτων; Αν κάποιος σταθεί «τυχερός», καλύπτονται τα κόστη παραγωγής και μετακίνησης – στην καλύτερη περίπτωση υπάρχει και μια συμβολική αμοιβή. Το υπόλοιπο πληρώνεται συχνά ως κοινωνικό και συμβολικό κεφάλαιο – ωστόσο ούτε το τελευταίο συμβαίνει πάντα. Το συμβολικό κεφάλαιο είναι πλάι στο «καρότο της επιτυχίας» ένα ακόμη καρότο κρεμασμένο στο λαιμό των καλλιτεχνών/ιδών, για να παραμείνουμε στην εικόνα με το γαϊδούρι και τα λαχανικά. Με άλλα λόγια, η υπόσχεση ενός οικονομικού *upgrade* χάρη στην έξη (*habitus*⁸⁹) και στο *lifestyle*, δηλαδή μέσω της αμαλγάμωσης του υλικού, κοινωνικού και πολιτισμικού κεφαλαίου, παραμένει για τους/τις περισσότερους/ρες καλλιτεχνικούς παραγωγούς μια κενή μελλοντική προβολή.

⁸⁹ Ένα σύστημα δομημένων προδιάθεσεων (διαρκών και μεταθέσιμων), το οποίο διαμορφώνεται ως κοινωνικοποιημένη νόρμα και καθορίζει τη ροπή σκέψης και τη συμπεριφορά του υποκειμένου στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου συστήματος κοινωνικών σχέσεων. (βλ. Pierre Bourdieu, Η Αίσθηση της Πρακτικής, Αθήνα 2006)

„*Art is Work, and we are Art Workers!*“ είναι ένα σύνθημα, το οποίο έχει τόσο ιστορική όσο και διαχρονική αξία. Ιδιαίτερα από το 2011 μέσω των ενεργειών των ομάδων όπως η W.A.G.E., η Arts & Labor, η Occupy Museums, η BFAMFAPhD και η Debtfair ενισχύεται η αυτοκατανόηση των καλλιτεχνών/ιδών, καλλιτεχνικών εκπαιδευτών/τριών και επιμελητών/ριών ως εργαζομένων.⁹⁰ Αυτές οι ομάδες ασχολούνται με ζητήματα που αφορούν στην παραγωγή και στη θεσιακότητα της τέχνης και συμμετέχουν ενεργά στην οργάνωση των καλλιτεχνών/ιδών και των σπουδαστών/στριών της τέχνης. Ιδιαίτερα η εξέλιξη της ομάδας W.A.G.E. αποτελεί ένα επιτυχημένο παράδειγμα, το οποίο οικοδομήθηκε πάνω στην αποτελεσματικότητα, στην ορατή συνέχεια και στη βιωσιμότητα. Η W.A.G.E. προώθησε το 2014 ένα Πρόγραμμα πιστοποίησης (Certification Program), κεντρικές αρχές του οποίου είναι η ισότητα (Equity) και η αμοιβή της δουλειάς (Wage for Work)⁹¹. Αυτό το πρόγραμμα πιστοποίησης της W.A.G.E. επιδιώκει μεσοπρόθεσμα να καταστήσει εφικτούς αξιοπρεπείς όρους για την εργασία των καλλιτεχνών/ιδών και άλλων στο θεσμικό

⁹⁰ Βλ. Arts & Labor: <http://artsandlabor.org/>; <http://bfamfaphd.com/>; <http://www.debtfair.org/>; The Artist as Debtor' Conference: <http://artanddebt.org> (1.8.2019).

⁹¹ „Equity begins with recognizing that the contribution made by cultural producers is integral to the functioning of an arts institution. Financial compensation for this contribution acknowledges its value. Payment must be conceived and established in direct relation to what an institution chooses to pay its employees and subcontractors.“ In: „Certification Requirements“, W.A.G.E. (Homepage), <https://wageforwork.com/certification#top> (1.8.2019).

συγκείμενο. Το πρόγραμμα πιστοποίησης της W.A.G.E. απαιτεί από εμπορικούς και μη εμπορικούς καλλιτεχνικούς θεσμούς σαφείς ρυθμίσεις αμοιβών, εντιμότητα στις πληρωμές των εργαζομένων σε καλλιτεχνικά εγχειρήματα και μια μεγαλύτερη διαφάνεια στις οικονομικές αποφάσεις. Όλα αυτά βέβαια με την προϋπόθεση ότι ένας καλλιτεχνικός θεσμός επιτρέπει τη διαδικασία πιστοποίησης της W.A.G.E.. Η επιχειρησιακή στρατηγική της W.A.G.E. είναι πολλά υποσχόμενη, επειδή καταγράφει απευθείας την κατάσταση στο εσωτερικό των καλλιτεχνικών θεσμών και θέτει σε λειτουργία δομικές αλλαγές.

Η W.A.G.E. κατάφερε να δημιουργήσει μια ενεργή κοινότητα γύρω της, η οποία ανταλλάσσει απόψεις για εμπειρίες και εργασιακές σχέσεις ενώ παράλληλα δοκιμάζει τακτικές διαπραγμάτευσης. Στις επιτυχίες του συνασπισμού μετρά επίσης η ίδρυση ενός μη κερδοσκοπικού οργανισμού (2014), που παρέχει know-how, πληροφορίες και εξειδικευμένη γνώση που αφορά στην αυτοεκμετάλλευση και στην εργαλειοποίηση της καλλιτεχνική δραστηριότητας. Με το πρόγραμμα πιστοποίησης η W.A.G.E. έδειξε ένα δρόμο στα μουσεία, στους χώρους τέχνης και στις καλλιτεχνικές οργανώσεις προκειμένου να αναγνωρίζουν και να εκτιμούν την τέχνη ως αμειβόμενη δραστηριότητα. Επίσης τον Οκτώβριο του 2018 προωθήθηκε η πλατφόρμα WAGENCY, δηλ. ένα εργαλείο, με το οποίο καλλιτέχνες/ιδες και επιμελητές/ριες μπορούν να υπολογίζουν μόνοι τους την αξία της εργασίας τους μέσα στο εκάστοτε θεσμικό πλαίσιο. Με την πλατφόρμα WAGENCY

δοκιμάζεται μία ακόμη δυνατότητα άσκησης πίεσης προς τους θεσμούς προκειμένου η εργασία των καλλιτεχνών/ιδών και των συντονιστών/στριών να αμοιβεται σύμφωνα με τα αναγνωρισμένα κριτήρια της κοινότητας.

Καλλιτεχνική απεργία ως δημιουργική απεργία - τι θα γινόταν αν;

*However, in culture, we must also address the fact that organising around the wage does not allow us to account for the desires that bring people to work for free in culture. Akin to the question raised for women's wages in the home, we know that this will not be sufficient as a mobilizing strategy.*⁹²
Carrot Workers Collective

Λαμβάνοντας υπόψη τις συζητήσεις για τις επισφαλείς εργασιακές σχέσεις των λεγόμενων δημιουργικών υποκειμένων⁹³ οι διάφορες, συναφείς

⁹² Carrotworkers' Collective, „On Free Labour“, στο: *oncurating.org*, τ. 16/2013, σ. 22–25, εδώ σ. 24. http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue16.pdf (1.8.2019).

⁹³ Η λέξη «δημιουργικό υποκείμενο» χρησιμοποιείται εδώ και σε άλλα σημεία του κειμένου προκειμένου να αναφερθώ στη μετάβαση, ήδη από τη δεκαετία του 1990, της πολιτιστικής βιομηχανίας σε δημιουργική βιομηχανία (creative industries). Κατά την πορεία αυτής της μετάβασης οι καλλιτεχνικοί και πολιτιστικοί παραγωγοί μεταξύ άλλων μετονομάστηκαν υπό την έννοια του νεοφιλελεύθερου γλωσσικού ύφους σε «ακίνδυνους» δημιουργούς. Σχετικά με τη δημιουργικότητα και τη μεταφορντική κοινωνία βλ. μεταξύ άλλων: Gerald Raunig, *Industrien der Kreativität – Streifen und Glätten 2*, Ζυρίχη: diaphanes 2012, σ. 37–50; Isabell Lorey, *Die Regierung der Prekären*, Βιέννη: Turia + Kant 2012; Marianne Pieper, „Prekarität aus post-operaistischer Perspektive“, στο: Oliver Marchart (εκδ.), *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft*, Μπλήφελντ: Transcript 2013, σ. 109–136.

με το φαινόμενο της καλλιτεχνικής απεργίας στρατηγικές της αυτοεξουσιοδότησης στην καλλιτεχνική και πολιτιστική σκηνή μού φαίνονται πιο επίκαιρες από ποτέ. Από τη μια πλευρά επειδή στις μέρες μας αποδίδεται στο δημιουργικό υποκείμενο ένας ιδιαίτερος οικονομικός ρόλος: Το μοντέλο του δημιουργικού υποκειμένου εγκალείται για την υψηλή δύναμη καινοτομίας, την ευελικτοποίηση και την ατομική του ευθύνη. Από την άλλη το σύστημα της δημιουργικής οικονομίας θέτει σε προτεραιότητα ειδικούς κλάδους όπως τη μόδα, τα Games, την αρχιτεκτονική, το Design και την οπτική διαμόρφωση, την τέχνη, τον κινηματογράφο και τις παραστατικές τέχνες, που συνδέονται με το κέρδος της οικονομίας της αγοράς. Η δημιουργικότητα συνδέεται με μηχανισμούς της καπιταλιστικής αξιοποίησης, για παράδειγμα με την οικονομική και κοινωνική μεταμόρφωση των αστικών χώρων (ανάπλαση και εξευγενισμός) και την αισθητικοποίηση ελεύθερων και άτυπων χώρων της πολιτιστικής παραγωγής. Μια τελευταία αλλά όχι λιγότερο σημαντική παρατήρηση: η νεοφιλελεύθερη πολιτιστική πολιτική σε ευρωπαϊκές πόλεις με υψηλό πολιτιστικό κεφάλαιο επιχειρεί να κανονικοποιήσει το χρονικό καθεστώς [Zeitregime] της καλλιτεχνικής παραγωγής και να την προσαρμόσει αναγκαστικά στην οικονομική λογική της creative economy.⁹⁴ Η καλλιτεχνική δραστηριότητα

⁹⁴ Βλ. π.χ. το μοντέλο της δημιουργικής οικονομίας στην Ελβετία: Creative Economy Report 2016, <http://www.creativeeconomies.com/reports/47/creative-economy-report-2016/switzerlands-creative-industries-facts-and-figures/> (1.8.2019).

αναγνωρίζεται ως τέτοια μόνο όταν παραμένει ανταγωνιστική ως δημιουργικό οικονομικό μοντέλο.

Ο Lazzarato διαφωτίζει εν προκειμένω την άποψη της χρονικότητας της καλλιτεχνικής παραγωγής, η οποία κατά την πορεία των νεοφιλελεύθερων πολιτικών αποκτά μια νέα ερμηνεία: «Τα ασυμπλήρωτα χρονικά διαστήματα, τα χρονικά διαστήματα της διακοπής και της ρήξης, τα μη επιδιωκόμενα χρονικά διαστήματα και αυτά του δισταγμού, τα οποία αποτελούν τη βάση κάθε είδους καλλιτεχνικής, κοινωνικής ή πολιτικής παραγωγής, είναι ακριβώς τα χρονικά διαστήματα, που ουδετεροποιούνται από τις νεοφιλελεύθερες πολιτικές. Η μοναδική χρονικότητα - την οποία γνωρίζουν και αναγνωρίζουν αυτές οι πολιτικές, είναι εκείνη της απασχόλησης ή η αναζήτηση της απασχόλησης.»⁹⁵ Αυτή η κατανόηση της δημιουργικότητας και του χρόνου εργασίας, οι οποίες υπάγονται στη σχέση του κεφαλαίου, αυξάνει την ανασφάλεια των καλλιτεχνών/ιδών και ενισχύει τις κοινωνικές ανισότητες ανάμεσά τους.

Από τον προβληματισμό της καλλιτεχνικής εργασίας σε διάφορα συγκείμενα γίνεται αντιληπτό ότι υπάρχουν εμμένουσες αντιφάσεις, όταν η καλλιτεχνική εργασία κατανοείται τόσο ως εμπόρευμα όσο και ως παροχή υπηρεσιών καθώς και ως «μη παραγωγική εργασία» ή όταν αυτή σχετίζεται με την αναπαραγωγική εργασία. Όπως

⁹⁵ Maurizio Lazzarato, „Ökonomische Verarmung und Verarmung der Subjektivität“, στο: *IG Kultur*, 23.10.2010, <http://igkultur.at/index.php/artikel/oekonomische-verarmung-und-verarmung-der-subjektivitaet> (1.8.2019).

είδαμε μέχρι τώρα η κρίσιμη αντιπαράθεση των καλλιτεχνών/ιδών με το θεσμό της τέχνης ως μέσο κερδοφορίας έχει μια ιστορική συνέχεια. Δε θα ήταν λοιπόν υπερβολή αν ισχυριζόμαστε, ότι έχει αναπτύχθει μια συλλογική συνείδηση, που δείχνει να εναντιώνεται στις κυρίαρχες παραλλαγές της οικειοποίησης και της εμπορευματοποίησης της τέχνης και που επιζητά την αλληλεγγύη μεταξύ των καλλιτεχνών/ιδών, καθώς επίσης και ένας προβληματισμός για το πώς λειτουργεί το υποκείμενο στο εσωτερικό της πολιτιστικής παραγωγής. Ωστόσο πώς μπορούμε να φανταστούμε τη δημιουργική απεργία ως μια κοινωνική επιθυμία δηλαδή ως μια συλλογική πολιτική σύνθεση πέραν του καλλιτεχνικού πεδίου;

Θα πρέπει να είναι σαφές, ότι η δημιουργική απεργία, όπως και η καλλιτεχνική απεργία, εμπεριέχει μια πρωταρχική επιθυμία: Ζητά από τα δημιουργικά άτομα να αμφισβητήσουν βασικές σύγχρονες συνθήκες της εργασίας τους (όπως την ελευθερία, την αυτονομία και την αυτοπραγμάτωση). Αυτό από την άλλη μολαταύτα δε σημαίνει ότι θα πρέπει να αρνηθούμε από θέση αρχής τη βασική ανάγκη μας για ελεύθερη σκέψη και διαμόρφωση καθώς επίσης και την ποιοτική αξία της δημιουργικής εργασίας. Αυτό που πρέπει να απαρνηθούμε είναι οι σύγχρονοι όροι παραγωγής και η τεράστια καπιταλιστικοποίηση της δημιουργικότητας. Το σύγχρονο πρόσταγμα της δημιουργικότητας συνδέεται μ' έναν υψηλό εξαναγκασμό για επιδόσεις, που συνδυάζει τη δημιουργική πράξη με τις οικονομικές ανάγκες της δημιουργικής οικονομίας. Με άλλα

λόγια, μια κοινωνία, η οποία καθοδηγείται από ένα πρόσταγμα δημιουργικότητας υποδηλώνει ένα Μπορώ και ένα Πράττω που αναζητά διαρκώς την καινοτομία και το οικονομικό κέρδος. Σύμφωνα με αυτή τη λογική άλλες όψεις της δημιουργικότητας – όπως π.χ. η δημιουργικότητα ως πειραματική κοινωνική πράξη, ως αισθητική αντίσταση και ως εκπαιδευτική μορφή κριτικής απέναντι στην εξουσία – λογίζονται ως λιγότερο σημαντικές.

Αναφερόμενη στην προβληματική του δημιουργικού ήθους ως καθοδηγητικού πράττειν κανονικοποίησης στο νεοφιλελευθερισμό θα ήθελα να τονίσω το σημείο τομής μεταξύ ατομικής αυτοβελτιστοποίησης και σύγχρονης μορφής υποκειμενοποίησης. Με ενδιαφέρει να αποκρούσω τη μορφή υποκειμενοποίησης του *επιχειρηματικού Εαυτού* δηλαδή την εμπορευματοποίηση και βελτιστοποίηση που ταυτίζεται βαθύτατα με τον Εαυτό. Το δημιουργικό Μπορώ και Εργάζομαι παριστά σήμερα ένα ατομικό εγχείρημα ζωής: Ο τρόπος ζωής των δημιουργικών υποκειμένων διαφημίζεται ως label ή τα ίδια τα υποκείμενα μέσω του lifestyle τους εμφανίζονται ως αντικείμενα δημιουργικής (αυτό)διαμόρφωσης. Υπό αυτήν την οπτική προκύπτουν ερωτήματα που θα ήθελα να εξετάσω τόσο στο πλαίσιο της τέχνης όσο και πέρα από αυτό: Πώς μπορεί να μπει φρένο στην καπιταλιστική εντατικοποίηση της βελτιστοποίησης του Εαυτού, η οποία παριστά μια τεχνική αυτοδιακυβέρνησης; Τι υπάρχει εκτός αυτής καθεαυτής της συνεχούς εργασίας της προσωπικής βελτιστοποίησης; Ποιος μπορεί να ανταπεξέλθει

σε αυτή την εργασία που πασχίζει διαρκώς για να παράγει προσοχή; Και τελικά: Σε ποιο βαθμό μπορούμε να αμφισβητήσουμε τους κοινωνικούς και οικονομικούς όρους του επιχειρηματικού *Εαυτού* μέσα στο περιβάλλον της δημιουργικής εργασίας;

Έχοντας αυτό το ερώτημα στο πίσω μέρος του μυαλού επισκέφθηκα το φόρουμ „Freethought III: Creative Strike“ στο πλαίσιο του *Truth is Concrete – 24/7 Marathon Camp* στις 26 Σεπτεμβρίου του 2012 στο Γκρατς. Τους οργανωτές του φόρουμ, Valery Alzaga und Florian Schneider τους απασχολούσε η εξής ερώτηση:

Is the so called creative class – whoever is considered as such – actually able to go on strike? What would happen if one refuses one's creativity to the art and cultural establishment for a certain period of time – instead of continuing to moan about precarious working conditions while still glomming onto the same conditions?⁹⁶

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα μέσα από τη δική μου εμπειρία ως συμμετέχουσα στη συζήτηση του φόρουμ να συνοψίσω μερικά σημεία, τα οποία αφορούν στην ιδέα και στην οργάνωση μιας δημιουργικής απεργίας. Οι συμμετέχοντες δρώντες επιχείρησαν να ορίσουν τη δημιουργική εργασία και να αναπτύξουν μια έννοια για την απεργία σε δημιουργικούς τομείς. Οι σκέψεις σχετικά με την δημιουργική απεργία προσέγγισαν την

⁹⁶ Από την ανακοίνωση της εκδήλωσης: *Truth is Concrete* (Homepage), Programme am 26.9.2012, <http://www.truthisconcrete.org/programme/index.php?d=26> (1.8.2019).

καλλιτεχνική απεργία. Ένας ακριβής επανακαθορισμός της έννοιας της δημιουργικής απεργίας εντούτοις δεν κατέστη εφικτός εκείνο το βράδυ. Το ερώτημα για το υποκείμενο που απεργεί, δηλαδή ποιο «εμείς» (βλ. οι καλλιτεχνικοί ή πολιτιστικοί παραγωγοί ή όλοι/ες οι εργαζόμενοι/ες στη δημιουργική βιομηχανία) οφείλει να απεργήσει, παρέμεινε εξίσου αδιευκρίνιστο. Οι συμμετέχοντες στη συζήτηση εστίασαν περισσότερο στο πιθανό θεσμικό συγκείμενο μιας δημιουργικής απεργίας (κατά του οποίου στρέφεται η απεργία) και στη διεθνή οργάνωση. Επίσης διαπίστωσαν την έλλειψη μιας οργανωτικής μορφής σωματείου, τόνισαν εντούτοις την επείγουσα ανάγκη μια πλατιάς δικτύωσης σε θεσμικό επίπεδο. Παράλληλα η συζήτηση επικεντρώθηκε στις διάφορες εργασιακές πραγματικότητες των καλλιτεχνικών και πολιτιστικών παραγωγών σε χώρες όπως το Μεξικό, οι ΗΠΑ, η Πολωνία, η Γερμανία, η Αυστρία, η Ολλανδία, η Μεγάλη Βρετανία και η Ελλάδα.

Πολλοί/ές συμμετέχοντες/ουσες προέβαλαν το ζητούμενο μιας διεθνικής δικτύωσης σε πολλές πόλεις σε συνέχεια των κινημάτων για τον εκδημοκρατισμό της κοινωνίας του 2011-2012. Μερικές φωνές παρέπεμψαν στα συνήθη προβλήματα, τα οποία στέκονται εμπόδιο σε μια τέτοια δικτύωση. Κατονόμασαν παράλληλα τις αιτίες της περιορισμένης διασύνδεσης, όπως την έλλειψη πρωτοβουλιών κινητοποίησης πέρα από τοπικά όρια καθώς και την ελλιπή στρατηγική βιωσιμότητας των ήδη υπάρχουσων συνδέσεων ενόψει του κατακερματισμού του καλλιτεχνικού

πεδίου. Κάποιοι/ες μίλησαν για την ιδιαιτερότητα της συμβολικής αξίας που παράγει η τέχνη, ενώ άλλοι αμφισβήτησαν θεμελιωδώς την άρνηση της παραγωγής στον καλλιτεχνικό τομέα: Από τη μια, επειδή το να αρνείσαι την τέχνη δηλ. τη δική σου πράξη έρχεται σε αντίθεση με την αρχή της «τέχνης ως ζωή». Από την άλλη, επειδή η άρνηση της καλλιτεχνικής παραγωγής θα σήμαινε επίσης μια απόσυρση ή μια απομάκρυνση από την καλλιτεχνική σκηνή. Άλλες φωνές τόνισαν την πολυπλοκότητα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, η οποία είναι ταυτόχρονα μια ελεύθερη εργασία καθώς και μια εργασία κατά παραγγελία, η οποία τελείται εξαρτώμενη από κρατικούς ή ιδιωτικούς θεσμούς και την αγορά της τέχνης. Εκτός αυτού κριτικές αναφορές από το κοινό έκαναν λόγο για τα ιδιαίτερα ταξικά προνόμια των δρώντων στο καλλιτεχνικό πεδίο, τα οποία συχνά αποσιωπούνται.

Ως ζήτημα τέθηκε επίσης η προβληματική επιβεβαίωση της αυτο-επισφάλειας και της αυτο-εκμετάλλευσης από την πλευρά των καλλιτεχνών/ιδων. Σύμφωνα με την αρχή του ανταγωνισμού και τη λογική της εξατομίκευσης οι καλλιτέχνες/ιδες ακολουθούν το μάντρα: «Εγώ όμως θα τα καταφέρω!», «Πρέπει απλώς να προσπαθήσω περισσότερο». Κατά τη διάρκεια του φόρουμ, ασκήθηκε κριτική όχι μόνο στην εργασιακή ηθική εντός του καλλιτεχνικού πεδίου, αλλά και στα δομικά δεδομένα της νεοφιλελεύθερης διαχείρισης της τέχνης, όπως επίσης και στην προσωπική εντοπισμένη θέση του ατόμου στο καλλιτεχνικό πεδίο. Συζητήθηκαν επίσης οι (α-)δυνατότητες τού να σκέφτεται κανείς

πέραν του προσωπικού του ορίζοντα και να παίρνει θέση. Στο τέλος, ως μέρος των προτάσεων για την οργάνωση της απεργίας, εκφράστηκαν σκέψεις για συλλογική δράση και δικτύωση με άλλους επισφαλείς εργαζόμενους/ες. Το φόρουμ, πέρα από το να κάνει ορατές τις γνωστές άνετες ζώνες συζητήσεων των καλλιτεχνικών σκηνών και τον προβληματισμό της αυτο-επιφάλλειας, θα είχε τη δυνατότητα να δημιουργήσει σημεία σύνδεσης με επιμέρους τομείς της δημιουργικής οικονομίας και να συνενώσει τους δρώντες. Δυστυχώς δε συζητήθηκε διεξοδικότερα το πώς μια τέτοια πρωτοβουλία μπορεί να πραγματοποιηθεί πρακτικά και να διατηρηθεί.

Παρατηρώντας τον κατακερματισμό των δημιουργικών και επισφαλών υποκειμένων, όπως έδειξε το πάνελ στο Γκρατς, επιστρέφω λοιπόν στο βασικό μου προβληματισμό: δεν υπάρχει καμιά εύκολη απάντηση στο ερώτημα, τι είναι εντέλει αυτό που οδηγεί την πλειοψηφία των καλλιτεχνικών και πολιτιστικών παραγωγών να εργάζονται κακοπληρωμένα ή χωρίς αμοιβή, και να συνεχίζουν τα καλλιτεχνικά εγχειρήματα δίνοντας λίγη σημασία στην δεδομένη κατάσταση. Επ' αυτού υπάρχει ωστόσο μια σειρά υποθέσεων: Η Σκύλλα μοιάζει να είναι η βιοπολιτική αμφιταλάντευση του ατόμου και οι τεχνικές κυβερνητικότητας που σχετίζονται με την αυτοδιαχείριση, τουτέστιν η εμπλοκή ελευθερίας και εξαναγκασμού του υποκειμένου.⁹⁷ Η Χάρυβδη

⁹⁷ Για τις τεχνικές της κυβερνητικότητας βλέπε: Michel Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft* (Vorlesungen am College der France 1975–76), Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp 1999. Isabell Lorey, *Die Regierung der Prekären*, Βιέννη: Turia + Kant 2012.

είναι η εγκάρσια και κανονικοποιημένη συνθήκη της επισφάλειας,⁹⁸ η οποία δεν νοείται ούτε ως εξαίρεση ούτε ως προσωρινή κατάσταση αλλά ως δεδομένο. Εάν η επισφάλεια και η αυτοδιακυβέρνηση καθορίζουν τις σχέσεις ζωής και εργασίας του «ελεύθερου» υποκειμένου, μέσα σε μια κοινωνία εμπορευμάτων και παροχής υπηρεσιών, τι μπορεί να σημαίνει αυτό για την επιθυμία μας να επιχειρήσουμε μια απεργία με την ατομική και τη συλλογική έννοια;

Γεγονός είναι ότι μια διεθνική οργάνωση στο σύγχρονο καλλιτεχνικό πεδίο μπορεί να είναι προσωρινή, ενδεχομενική και τοπικά περιορισμένη. Το ότι οι δρώντες στο πεδίο συναντιούνται μία ή δύο φορές το χρόνο στο πλαίσιο συνεδρίων, μπιενάλε και παρόμοιων διοργανώσεων προκειμένου να μεριμνήσουν για τον κριτικό λόγο σχετικά με την καλλιτεχνική παραγωγή καθώς επίσης και για να ανταλλάξουν απόψεις για διαδικαστικούς τρόπους προσέγγισης της, δε σημαίνει εντέλει ότι θεσμοθετείται μια διεθνική κοινότητα. Εκτός αυτού ο ομορτισμός και ο ισχυρός ανταγωνισμός είναι ενσωματωμένοι ως κομμάτι της συγκεκριμένης έξης (*habitus*), που συνδέεται με το επάγγελμα. Υπό αυτή την έννοια μπορούμε να επιχειρηματολογήσουμε με την Steyerl: „We have to face up to the fact that there is no automatically available road to resistance and organization of artistic labor. That opportunism and competition are not a deviation

⁹⁸ Jürgen Link, „Flexibilisierung Minus Normalität gleich Prekarität?“, στο: Marchart Oliver (εκδ.), *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft*, Μπήλεφελντ: Transcript 2013, σ. 91–107.

of this form but its inherent structure.”⁹⁹ Ο κατακερματισμός, η ιεράρχηση και η κατηγοριοποίηση των καλλιτεχνικών σκηνών (βάση κριτηρίων όπως το κέντρο και η περιφέρεια, η σημασία διαμόρφωσης Λόγου, η διεθνής ορατότητα ή η οικονομική ισχύ) είναι εξίσου μια πραγματικότητα. Γεγονός είναι επίσης, ότι μια διεθνική σύνδεση μεταξύ καλλιτεχνικών και πολιτιστικών παραγωγών λαμβάνει χώρα συχνά μεταξύ ενός περιορισμένου αριθμού δρώντων και εκπροσώπων, κατά κανόνα πολλοί κριτικοί δρώντες ενεργούν σε εφήμερο χρονικό πλαίσιο ή δεσμεύονται σε συγκεκριμένα καλλιτεχνικά εγχειρήματα. Πώς μπορούμε ωστόσο να ξεπεράσουμε τοπικά σύνορα και την προσκόλληση στις επιμέρους σκηνές;

Το EuroMayDay κίνημα των επισφαλών υποκειμένων, το οποίο εξαπλώθηκε σημαντικά στον ευρωπαϊκό χώρο στα χρόνια 2001-2004 καθώς και τα κινήματα εκδημοκρατισμού και καταλήψεων των πλατειών του 2011-2012¹⁰⁰ αποτελούν παραδείγματα διεθνικών πρωτοβουλιών που κινητοποίησαν μεταξύ άλλων τους καλλιτεχνικούς και πολιτιστικούς παραγωγούς ή τα δημιουργικά υποκείμενα. Επίκαιροι είναι επίσης άλλου είδους αγώνες όπως για παράδειγμα η διεθνική φεμινιστική απεργία της 8ης Μάρτη σε πολλές

⁹⁹ Hito Steyerl, *The Wretched of the screen*, Βερολίνο: Sternberg Press 2012, σ. 98.

¹⁰⁰ Το ενδιαφέρον σχετικά με το κίνημα Occupy από την πλευρά των ομάδων που δραστηριοποιούνταν στην τέχνη φάνηκε σε συνέδρια και φεστιβάλ όπως για παράδειγμα στο συνέδριο *The Art of Being Many – An Assembly of Assemblies* (Αμβούργο 25–28 Σεπτεμβρίου 2014) και στο φεστιβάλ *Truth is Concrete* (Γκρατς, 21–28 Σεπτεμβρίου 2012).

χώρες.¹⁰¹ Στις σύγχρονες φεμινιστικές απεργίες συγκεντρώνονται κουίρ-φεμινίστριες, πρόσφυγες/ισσες και διωκόμενοι, υποκείμενα γεμάτα θυμό, επιθυμία και αλληλεγγύη στον αγώνα για μια καλύτερη ζωή, όπως γράφει η Rubia Salgado σε μια ομιλία της κατά της δεξιάς και αντιδραστικής ÖVP–FPÖ αυστριακής κυβέρνησης¹⁰², στην οποία αναλύει την αόρατη εργασία, την αναπαραγωγή και την εργασία φροντίδας καθώς επίσης τη βία κατά των γυναικών*. Σε αυτό το πλαίσιο μπορούν να ενταχθούν και οι καλλιτεχνικοί και πολιτιστικοί παραγωγοί κάνοντας λόγο για την ιδιαιτερότητα της καλλιτεχνικής και πολιτιστικής εργασίας ως εν μέρει αόρατη ή κακοπληρωμένη δραστηριότητα, η οποία δεν μένει ανέγγιχτη από τις διακρίσεις και το σεξισμό. Οι φεμινιστικοί αγώνες των τελευταίων ετών¹⁰³ (τα κινήματα της 8ης Μάρτη, η απεργία γυναικών* στις 14 Ιουνίου του 2019 στην Ελβετία κ.ά.) φαίνεται να αποτελούν τον κατάλληλο χώρο, μέσα στον οποίο η καλλιτεχνική απεργία ως φεμινιστικό εγχείρημα μπορεί να αισθάνεται και πάλι σπίτι της.

101 Verónica Gago, Raquel Gutiérrez Aguilar, Susana Draper, Mariana Menéndez Díaz, Marina Montanelli, Marie Bardet/Suely Rolnik, *8M – Der große feministische Streik*, Βιέννη κ.ά.: transversal texts 2018.

102 Rubia Salgado, „Willst du Samba“, στο: *Transversal Journal*, 4.10.2018, <https://transversal.at/blog/willst-du-samba> (1.8.2019).

103 Μεταξύ της αρχικής εκδοχής αυτού του κειμένου (2016), της ολοκλήρωσης του χειρογράφου (2018) και του έτους έκδοσης στα γερμανικά (2019) υπήρξαν εξελίξεις στον χώρο των φεμινιστικών απεργιακών κινήματων, οι οποίες δε γίνονται πλέον να ληφθούν υπόψη.

Η επικαιρότητα της καλλιτεχνικής απεργίας

Η απεργία είναι εξέγερση.

Η απεργία είναι δαπάνη.

Η απεργία είναι φωνές και γέλια.

Η απεργία είναι το ομαδικό σεξ και πολλά πράγματα.

Η απεργία είναι μια ντισκοτέκ.

Η απεργία είναι μια ένδειξη.

Η απεργία είναι ένας χώρος.

Η απεργία είναι μια τρύπα στο συρματοπλεγμα.¹⁰⁴

Αυτό το απόσπασμα ανήκει στους Alexander Brener και Barbara Schurz, οι οποίοι ήταν ενεργοί στη Βιέννη τη δεκαετία του 1990. Συγκεντρώνει τη διαφορετικότητα των απεργιακών δράσεων της τέχνης, η οποία υποδηλώνει την άρνηση τόσο ως απολαυστική ειρωνεία και αστεϊσμό όσο και ως θεμελιωμένη κριτική και θεσιακότητα. Η καλλιτεχνική απεργία δοκιμάστηκε μέχρι τώρα με μεγαλύτερη ή μικρότερη επιτυχία από μεμονωμένες ομάδες και άτομα – όπως η Art Workers' Coalition, ο Gustav Metzger, ο Goran Dordević, ο Stewart Home, η Lee Lozano και η Lucy Lippard. Η καλλιτεχνική απεργία ως εννοιολόγηση και ως πράξη εξακολουθεί να είναι σημαντική στην τέχνη τού σήμερα αρθρώνεται ωστόσο διαφορετικά. Είτε στην Art Strike Biennial στο Άλντους, στο νησί Σααντιγιάντ στο Άμπου Ντάμπι (βλ. Gulf Labor Coalition), στα εργαστήρια των ArtLeaks στο Βερολίνο, στη δράση *Suspend all cultural programming* των Precarious Workers Brigades στο Λονδίνο ή στο *grass-roots*

¹⁰⁴ Alexander Brener, Barbara Schurz, *Was tun? 54 Technologien kulturellen Widerstands*, Βιέννη: edition selene 1999, σ. 60.

συνδικάτο καλλιτεχνών της Αγγλίας (Artists' Union England) που ιδρύθηκε το 2014, καθώς και σε άλλα μέρη συναντάμε πρωτοβουλίες και ομάδες που θέτουν στο επίκεντρό τους διάφορες τακτικές της άρνησης και της διαμαρτυρίας.

Συνθήματα όπως το „Cultural Workers walk out!“¹⁰⁵ και το „Learning to Co-operate“¹⁰⁶ παρέμπουν σε δοκιμασμένες πρακτικές των καλλιτεχνικών και πολιτιστικών εργαζομένων. Ομάδες και πρωτοβουλίες όπως η Precarious Workers Brigades, η W.A.G.E., η Gulf Labor Coalition, η ArtLeaks και η Alytus Strike Biennial διαφωνούν με τη νεοφιλελεύθερη λογική της καπιταλιστικοποίησης του δημιουργικού υποκειμένου και την κανονικοποίηση της επισφάλειας των καλλιτεχνικών και πολιτιστικών δημιουργών. Το σημείο εκκίνησης για την οργάνωση της συλλογικότητας Carrotworkers δίνει αφορμή να αναλογιστούμε: „we try to work with the dilemmas people really inhabit – to acknowledge the desires, the romance and the idealism that often fuels us to carry on in this sector.“¹⁰⁷ Με αυτή την έννοια το ζήτημα της

105 Απόσπασμα από την καμπάνια *Cultural Workers, join the strike on June 30th!* της Precarious Workers Brigades' από το 2011.

106 Precarious Workers Brigade, *Training for Exploitation? Politicizing Employability & Reclaiming Education*, Λονδίνο/Λειψία/Λος Άντζελες: Journal of Aesthetics & Protest Press 2017, σ. 77–87.

107 Amber Landgraff in Conversation with THE CARROTWORKERS' COLLECTIVE: „What is work worth? The Carrotworkers' Collective spoke to FUSE magazine about the counter-guide, free labour in the arts, and how to fight back.“, χ.χ, <https://precariousworkersbrigade.tumblr.com/survivinginternships> (1.8.2019).

απεργίας σήμερα αφορά αρχικά στην ευαισθητοποίηση των επισφαλώς εργαζομένων στο καλλιτεχνικό πεδίο προκειμένου να βρεθεί ένας κοινός παρονομαστής: Μέσω της αναγνώρισης της αντίφασης μεταξύ γραπτών αξιώσεων και πρακτικών εμπειριών στους καλλιτεχνικούς και πολιτιστικούς θεσμούς, μέσω της ενασχόλησης με ατομικά και συλλογικά στάνταρτς και μέσω της επιθυμίας να αντισταθούμε στην καπιταλιστική ηθική της παραγωγής καθώς και στον (αυτο)κυβερνούμενο κομφορμισμό. Παράλληλα σε αυτό συμβάλλει η κριτική διερεύνηση της δημιουργικής οικονομίας και της σχέσης της καλλιτεχνικής εργασίας ως προς την (μισθωτή) εργασία καθώς και της συγκρότησης του υποκειμένου στην κοινωνία του ύστερου καπιταλισμού, προκειμένου να εξετάσουμε πιο συγκεκριμένα τις συνθήκες της καλλιτεχνικής παραγωγής.

Μια συλλογική δυσαρέσκεια κάνει την εμφάνισή της στο διαδίκτυο, στο μουσείο και στην Ακαδημία Καλών Τεχνών και μας καλεί να αγωνιστούμε κατά των κοινωνικών και οικονομικών ανισοτήτων στην καλλιτεχνική σκηνή καθώς και στην καλλιτεχνική εκπαίδευση. Οι θέσεις των υποκειμένων που αμφισβητούν τους θεσμικούς όρους παραγωγής του καλλιτεχνικού τους έργου, αναδεικνύουν τις επίκαιρες και επείγουσες προτεραιότητες σχετικά με την αντιπροσώπηση, την κατανομή πόρων καθώς και τους μηχανισμούς συμπερίληψης και αποκλεισμού στους καλλιτεχνικούς θεσμούς. Σ' ένα πεδίο όπως αυτό της τέχνης, όπου το οικονομικό, το κοινωνικό και το συμβολικό κεφάλαιο καθώς και οι άρρητες

σχέσεις εξάρτησης αποτελούν βασικά στοιχεία της εργασιακής συνθήκης, οι διαφοροποιημένες φωνές, οι οποίες αντιδρούν στις ασύμμετρες σχέσεις και στους δομικούς όρους της κυρίαρχης λογικής *The-show-must-go-on*, εμφανίζονται συχνά ως *Killjoys*.¹⁰⁸

Εξίσου σημαντική με τις διαφοροποιημένες φωνές στο καλλιτεχνικό πεδίο μού φαίνεται η δοκιμή των ορίων μεταξύ της θεσμικής κριτικής ως παγιωμένης, θεσμοποιημένης πράξης και της ιδέας των θεσμοποιητικών πράξεων, η οποία συνδυάζει την κοινωνική κριτική, την κριτική στους θεσμούς καθώς και την αυτοκριτική.¹⁰⁹ Θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε τη θεσμική κριτική από τη μια ως (καλλιτεχνική) πράξη σε ειδικό συγκείμενο που επιχειρεί να εμπλακεί στις σχέσεις, στις οποίες ασκεί κριτική, αλλά επίσης και ως πολιτιστικοπολιτική θέση, δηλ. να την κατανοήσουμε ως μια πιθανή ανα-τοποθέτηση [*Re-Positionierung*] των ίδιων των καλλιτεχνικών θεσμών. Από την άλλη θα μπορούσαμε να σκεφτούμε τη θεσμική κριτική ως πιθανή σύνδεση της καλλιτεχνικής πράξης και του πολιτικού ακτιβισμού σε τοπικό επίπεδο. Σε αυτό το πλαίσιο αναπτύχθηκαν μέσα στο καλλιτεχνικό πεδίο και πέρα από αυτό απεργιακές πράξεις, οι οποίες δεν επιχειρούν μόνο ως αντίδραση στις επιθέσεις της νεοφιλελεύθερης πολιτιστικής πολιτικής αλλά επίσης μπορούν να οικοδομήσουν βιώσιμες

108 Killjoy, κατά την Sarah Ahmed, είναι η φιγούρα της φεμινίστριας που χαλάει το κέφι ή την ατμόσφαιρα.

109 Stefan Novotny, Gerald Raunig, *Instituierende Praxen*, Βιέννη κ.ά: transversal texts 2016, σ. 58.

δομές και συνεργίες που λαμβάνουν υπόψη τους τα σημερινά αιτήματα των καλλιτεχνικών και πολιτιστικών παραγωγών.

Θέσεις για την απεργία και την καλλιτεχνική πράξη

*No matter what direction we move in when exploring the history of forms, we find moments when artistic intervention – more or less prematurely and with varying degrees of consciousness – comes to terms with the subversions and discoveries of the collective conscience.*¹¹⁰

Jean Cassou

Η δήλωση του Cassou που γράφηκε σε μια εποχή, κατά την οποία οι παρεμβάσεις των καλλιτεχνών/ιδών νοούνταν ως κομμάτι των πολιτικών γεγονότων του Μάη του '68, περιγράφει το χώρο δράσης της τέχνης, η οποία νοούνταν ως κοινωνική παρέμβαση στη συλλογική συνείδηση και η οποία μπορούσε ενδεχομένως να δημιουργήσει ρωγμές στις ιεραρχίες. Η ιδέα της καλλιτεχνικής απεργίας – είτε ως ατομική είτε ως συλλογική θέση, ως φαντασική ή ως τελεσθείσα δράση – είναι μία από τις δυνατότητες να διακόψουμε εκείνες τις ιεραρχικές καπιταλιστικές δομές που ορίζουν την παραγωγική σφαίρα της τέχνης και την αναπαραγωγή του καλλιτεχνικού υποκειμένου. Στο καλλιτεχνικό πεδίο η απεργία σταματά εκείνη τη χωρική, χρονική και λογοδική διάταξη, κατά την οποία η τέχνη παρουσιάζεται, γίνεται

110 Jean Cassou, „Art and confrontation“, στο: *Art and Confrontation*, Λονδίνο: Studio Vista 1970, σ. 20.

αισθητηριακά αντιληπτή και διαμεσολαβείται ως εμπόρευμα και παροχή υπηρεσιών. Ο προβληματισμός μου για τις διαφορετικές καλλιτεχνικές απεργιακές πρακτικές συμπυκνώνεται στις παρακάτω θέσεις:

Θέση 1

Η απεργία, νοούμενη ως άρνηση των καπιταλιστικών ανα-παραγωγικών διαδικασιών, αναφέρεται πρωταρχικά στην απόρριψη της μισθωτής εργασίας και φανερώνει τη σχέση της παραγωγικής ως προς τη μη παραγωγική εργασία. Ατομικές και συλλογικές πρακτικές άρνησης αρθρώνονται ως θεσιακή τοποθέτηση, παρέμβαση, δράση, διαμαρτυρία, εκδήλωση, αυτο-οργάνωση, μποϊκοτάζ και απόσυρση.

Θέση 2

Η τέχνη είναι σε θέση να δρα *μέσα στην κοινωνία και μαζί με αυτήν*, να παρεμβαίνει, να πράττει. Εντούτοις όλες οι εκφάνσεις της τέχνης δεν καταβάλουν εξίσου προσπάθεια για τη μόνιμη σύνθεση [Setzung] και αποσύνθεση [Entsetzung] της κοινωνίας. Εάν η σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή κατανοεί τον εαυτό της ως πολιτική πράξη, οφείλει να αντιστέκεται στις λειτουργικοποιήσεις της κοινωνίας, διότι αυτές απειλούν τη μερική αυτονομία της. Η καλλιτεχνική εργασία ακροβατεί μεταξύ μιας μερικής αυτονομίας (έναντι της καπιταλιστικής λειτουργικοποίησης) και

μιας ετερωνυμίας, εάν κατανοούμε την καλλιτεχνική εργασία ως εμπόρευμα, παροχή υπηρεσιών, κοινωνική δραστηριότητα και συγχρόνως ως «μη παραγωγική εργασία» ή αν τη συσχετίζουμε με την αναπαραγωγική εργασία. Ταυτόχρονα η απαίτηση για μια αυτονόμηση της τέχνης είναι η ίδια κομμάτι της συγκρότησης της αυτονομίας της μέσα στην καπιταλιστική κοινωνία των εμπορευμάτων και της παροχής υπηρεσιών. Επομένως αυτή η απαίτηση δεν μπορεί απλώς να άρει τις αντιθέσεις μεταξύ του καπιταλιστικού διαχωρισμού σε παραγωγική και μη παραγωγική εργασία.

Θέση 3

Ασφαλώς και μπορούμε αρνηθούμε την τέχνη ως δημιουργική, διαμορφωτική και κοινωνική δραστηριότητα. Είτε μέσω καλλιτεχνικών ή αισθητικών εγχειρημάτων είτε μέσω μορφών του πολιτιστικού ακτιβισμού η καλλιτεχνική απεργία στοχεύει τόσο σε στρατηγικές ρήξεις με τις παγιωμένες θεσμικές δομές όσο και σε νεοιδρυθείσες συστάσεις, οι οποίες θα μπορούσαν να αλλάξουν επαρκώς τις *θεσμικές πολιτικές* [*policies*] μέσω συγκεκριμένων αιτημάτων. Ενόψει της νεοφιλελευθεροποίησης της καλλιτεχνικής και πολιτιστικής παραγωγής δε γίνεται να επιχειρηματολογούμε σήμερα ούτε με μια αμιγώς συνδικαλιστική έννοια της απεργίας, αλλά ούτε και με μια καθολική έννοια της τέχνης. Η επικαιροποίηση της απεργιακής έννοιας περιλαμβάνει

δυναμικά τρεις διαστάσεις: *άρνηση, προσωρινή αδράνεια και οργάνωση.*

Θέση 4

Άρνηση, προσωρινή αδράνεια και οργάνωση αποτελούν αλληλένδετες πράξεις που ρέουν η μία μέσα στην άλλη, οι οποίες τίθενται στη σφαίρα της σύγχρονης καλλιτεχνικής και πολιτιστικής παραγωγής. Η άρνηση διατυπώνει μια πολιτική πράξη, η οποία επικεντρώνεται τόσο στο να διακόπτει όσο και στο να κάνει ορατές τις παραγωγικές σχέσεις και τους μηχανισμούς διάκρισης εντός του καλλιτεχνικού πεδίου. Η προσωρινή *αδράνεια* είναι μια κατάσταση, κατά την οποία λαμβάνει χώρα ο κριτικός αναστοχασμός της θέσης του υποκειμένου καθώς και μια εξάρθρωση [Desartikulation] της παραγωγικής, αυτο-παραγόμενης και αυτο-κυβερνούμενης έξης. Σε αυτή την προσωρινή κατάσταση υπάρχει χώρος για αδιαφάνεια, αρνητικότητα και αυτονομία. Η *οργάνωση* απαιτεί τη συλλογικοποίηση της άρνησης και στοχεύει στην αλλαγή των υπαρχόντων τρόπων παραγωγής στο θεσμικό καλλιτεχνικό πλαίσιο καθώς και πέρα από αυτό. Με την ίδρυση οργανώσεων, τοπικών συνασπισμών και συμμαχιών οι καλλιτεχνικοί και πολιτιστικοί παραγωγοί διαπραγματεύονται τους κυρίαρχους εργασιακούς όρους στο πλαίσιο του νεοφιλελεύθερου μετασηματισμού των μουσείων, των καλλιτεχνικών φορέων και των εκπαιδευτικών θεσμών.

Θέση 5

Η οργάνωση των καλλιτεχνικών και πολιτιστικών παραγωγών στις περισσότερες περιπτώσεις γίνεται μέσα από τοπικές διόδους, οι οποίες συνδέουν τους ειδικούς πάνω στη βάση του προσδιορισμού της δικής τους κατάστασης (εργασιακό και υπαρξιακό καθεστώς) και καθιστούν εφικτές τις κοινές εμπειρίες εντός θεσμικών πλαισίων (χώρους τέχνης, μουσεία, σχολές καλών τεχνών, πολιτιστικούς οργανισμούς). Λόγω του κατακερματισμού του καλλιτεχνικού πεδίου και της κοινωνικοοικονομικής διαφορετικότητας των δραστηριοποιούμενων στην καλλιτεχνική σκηνή (ελεύθεροι επαγγελματίες σε καλλιτεχνικά εγχειρήματα, υπάλληλοι σε καλλιτεχνικούς θεσμούς, άνεργοι, εύποροι), η οποία περιορίζει το χώρο δράσης για την οργάνωση βάσης ή συχνά την παρεμποδίζει, μπορούμε σε αυτό το συγκείμενο να μιλάμε μόνο για εφήμερους χώρους πράξης. Η επιθυμία για πολιτική οργάνωση στο χώρο εργασίας (όπου και αν βρίσκεται αυτός) εξακολουθεί να είναι παρούσα στο καλλιτεχνικό πεδίο, εντούτοις οι αντίστοιχες δράσεις δείχνουν να βρίσκονται στο περιθώριο.

Θέση 6

Το πρόσταγμα της δημιουργικότητας στην καλλιτεχνική σκηνή, υπό την κυριαρχία του οποίου ξεδιπλώνεται η καλλιτεχνική ανεξαρτησία, μοιάζει με ένα αδιέξοδο μεταξύ ελευθερίας, αυτοπραγμάτωσης και επισφάλειας, η οποία είναι

επιλεγμένη τόσο από τον ίδιο τον καλλιτέχνη/ίδα (όσο και δομική). Η κανονιστική επιβεβαίωση της (αυτο)εκμετάλλευσης ως θέση εκκίνησης της δημιουργικής ηθικής δυσχεραίνει την αντιπαράθεση με τις υπάρχουσες σχέσεις εξουσίας. Επιπλέον, ατομικές αξιώσεις και άρρητα προνόμια μπαίνουν εμπόδιο σε πιθανές αλληλέγγυες συναρθώσεις στο εσωτερικό της καλλιτεχνικής σκηνής. Το «μια χαρά τα πηγαίνεις, συνέχισε έτσι» έχει γίνει κανόνας, επειδή η υπόσχεση για κοινωνικό και συμβολικό κεφάλαιο έχει ακόμη πέραση.

Θέση 7

Η καλλιτεχνική παραγωγή είναι μια μορφή της κοινωνικής διαμάχης, όταν αυτή πειραματίζεται με τη διαφωνία. Από αυτή την άποψη ορισμένες καλλιτεχνικές πρακτικές προσφέρουν λογοδικούς χώρους για μια διαφοροποιημένη, και μάλιστα αντιπαρατιθέμενη, δημόσια σφαίρα. Ανάλογα με την περιοχή δράσης υπάρχουν λεπτές διαφορές ανάμεσα σε συγκεκριμένες πράξεις και τακτικές. Ομάδες όπως η W.A.G.E., η Gulf Labor Coalition, η ArtLeaks και η Precarious Workers Brigade διευθετούν τη διαμάχη στους καλλιτεχνικούς θεσμούς με διαφορετικές μεθόδους και πρακτικές. Σε αυτή την περίπτωση οι καλλιτέχνες/ιδες στρέφονται συνήθως σε ακτιβιστικές τακτικές όπως η παρέμβαση, η κατάληψη χώρων, το Flashmob και η διαμαρτυρία. Ταυτόχρονα προβάλλουν εργαλεία και πολιτικές [tools και policies] που επεμβαίνουν με συγκεκριμένο τρόπο στους

δομικούς μηχανισμούς των θεσμών προκειμένου να βελτιώσουν τους όρους εργασίας στην τέχνη και στον πολιτισμό.

Θέση 8

Η διαφωνία μέσω της καλλιτεχνικής πράξης παράγεται στοχευμένα ή ενδεχομενικά, υπονομευτικά ή υπερβατικά αναλόγως με την περίσταση και το πλαίσιο. Η καλλιτεχνική πράξη αποκτά μια διαφωνητική ποιότητα ιδιαίτερα, όταν επεμβαίνει σε κοινωνικές διαδικασίες ανοίγοντας χώρους δράσης αλλά και όταν είναι έτοιμη να αμφισβητήσει τη δική της πολιτική. Η αντιπαράθεση με τις καταστάσεις της νεοφιλελεύθερης παραγωγικότητας και τα θεσμικά δεδομένα του καλλιτεχνικού πεδίου (παραγωγή, εκπροσώπηση, εμπορευματοποίηση και κριτική της τέχνης) είναι μια καθημερινή πρακτική, η οποία δοκιμάζεται με κέρδη και απώλειες μέσα από εγχειρήματα και δραστήριους/ες καλλιτεχνικούς/ες και πολιτιστικούς/ες παραγωγούς που στέκονται κριτικά προς τους θεσμούς. Μια άλλη επιλογή της αντιπαράθεσης είναι η εμπλοκή σε κοινωνικά περιβάλλοντα τα οποία θεωρούνται ξένα προς την τέχνη. Όχι σπάνια πρωτοβουλίες καλλιτεχνών/ιδών επιδιώκουν τη διαφωνία σε συνάρτηση με άλλες κοινωνικές ομάδες εκτός της καλλιτεχνικής σκηνής. Για να κλείσω με μια προβοκατόρικη διαπίστωση: Είναι ίσως πιο εύκολο να διαμορφωθούν συμμαχίες μεταξύ δρώντων εκτός της καλλιτεχνικής σκηνής παρά μέσα στην ίδια την καλλιτεχνική σκηνή.

4. Επίλογος

*Too green the springing April grass
Too blue the silver-speckled sky,
For me to linger here, alas,
While happy winds go laughing by,
Wasting the golden hours indoors,
Washing windows and scrubbing floors.
Too wonderful the April night,
Too faintly sweet the first May flowers,
The stars too gloriously bright,
For me to spend the evening hours
When fields are fresh and streams are leaping,
Wearied, exhausted, dully sleeping.* ¹¹¹

Claude McKay

Η καταγραφή της ιστορίας της καλλιτεχνικής απεργίας εμπεριέχει τον κίνδυνο να ιστοριοποιηθούν οι ιδέες και οι πράξεις ή να εξυμνηθούν στο ακαδημαϊκό συγκείμενο των τεχνών. Ιδιαίτερα αν κατανοήσει κανείς την ιστορία της τέχνης ως έναν κλάδο που ερευνά τη θέση καθώς και τη λειτουργία της τέχνης στην κοινωνία ανασκοπικά, τότε θα μπορούσε κανείς να αμφιβάλλει για τη λειτουργία αυτής της επιστημονικής ειδικότητας. Οι διαφορετικές πρακτικές της καλλιτεχνικής άρνησης του 20^{ου} αιώνα, οι οποίες στρέφονταν κατά του κυρίαρχου ρόλου των πολιτιστικών θεσμών τέθηκαν ως ζήτημα για πρώτη φορά μέσω της θεσμικής κριτικής στη δεκαετία του 1970, όπως δείχνουν π.χ. οι έρευνες των Monroe M. Gerald,

¹¹¹ Claude McKay, „Spring in the New Hampshire“, στο: Manuel Gomez (εκδ.), *Poems for Workers – An Anthology*, The Little Red Library αρ. 5, Σικάγο: The Daily Worker Publishing Co. 1925.

Julia Bryan-Wilson και Helen Molesworth. Αυτή η κριτική κατέστησε εφικτό να καταχωρηθούν οι πρακτικές της καλλιτεχνικής άρνησης στην ιστορία του κινήματος της πρωτοπορίας. Οι πρακτικές της καλλιτεχνικής άρνησης εντός της θεσμικής κριτικής της δεκαετίας του 1970 χρησίμευσαν επίσης ως όχημα για την αυτοκριτική υποκειμενοποίηση των καλλιτεχνών/ιδων ενόψει της πρώτης φάσης της οικονομοποίησης του καλλιτεχνικού πεδίου.

Το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα η καλλιτεχνική και θεσμική κριτική αντιλήφθηκε τις πρακτικές της απεργίας και του ακτιβισμού κατά τη δημιουργία τους και έλαβε υπόψιν το κοινωνικό τους συγκείμενο στο εσωτερικό των κοινωνικών κινημάτων. Στο πλαίσιο της θεσμικής κριτικής των δεκαετιών του 1970 και του 1980 έγιναν αντιληπτές π.χ. οι δράσεις του Art Workers' Coalition και άλλες απεργιακές πρακτικές ως κομμάτι των κοινωνικοπολιτικών κινημάτων εκείνης της εποχής (αντιπολεμικό κίνημα, φεμινισμός, αντι-ιμπεριαλισμός). Το αίτιο αυτής της μαχόμενης θεσμικής κριτικής, υπέρ της οποίας τάσσονται τα έργα των WAR, Lucy Lippard, Hans Haacke, Adrian Piper, Nancy Spero, Sadie Plant κ.ά., βασιζόταν στη διευρυμένη ριζοσπαστικοποίηση του καλλιτεχνικού πεδίου, το οποίο είχε υιοθετήσει τον παλμό των κοινωνικοπολιτικών κινημάτων για την αντίσταση κατά του θεσμικού αυταρχισμού, του ρατσισμού και του ιμπεριαλισμού.

Στη συνέχεια αυτού το δεύτερο κύμα της θεσμικής κριτικής στη δεκαετία του 1990 παρήγαγε

έναν λόγο σχετικά με την εκπροσώπηση.¹¹² Ασκήθηκε κριτική στον ηγεμονικό κανόνα της σύγχρονης τέχνης, όπως τον διαμόρφωσαν τα μουσεία της Δύσης, οι καλλιτεχνικοί θεσμοί και η παγκόσμια αγορά της τέχνης. Ο κριτικός διάλογος στράφηκε στον κυρίαρχο ρόλο των πολιτιστικών θεσμών καθώς επίσης στο αποικιακό παρελθόν και στην εμπλοκή των μουσείων και των καλλιτεχνικών θεσμών σε αυτό, τα οποία ιστορικά διαθέτουν τη δύναμη να ορίζουν τι είναι και τι δεν είναι μοντέρνα ή σύγχρονη τέχνη και τα οποία επίσης κατέχουν τη δύναμη να ορίζουν τι είναι αυτόνομη τέχνη ή κοινωνική εργασία καθώς και το τι είναι τέχνη ή χειροτεχνία (Artefakt).

Η συνέχιση της μαχόμενης θεσμικής κριτικής την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα, η οποία επικύρωσε την κριτικότητα (Kritikalität) και την πρότερη καλλιτεχνική θεσμική κριτική (π.χ. την εννοιολογική τέχνη, την Art and Language) ως απαραίτητη και μάλιστα νομιμοποιητική ισχύ των νεοφιλελεύθερων θεσμών¹¹³, επικεντρώθηκε ακόμη περισσότερο απ' ότι οι προκάτοχοί της στους οικονομικές και δομικές συνθήκες των πολιτιστικών θεσμών. Στις δύο τελευταίες δεκαετίες ενόψει του

112 Βλέπε ενδεικτικά: Okwui Enwezor, „The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”, στο: *Research in African Literatures*, τ. 34/Αρ. 4/2003, σ. 57–82; Linda Nochlin, *Women, art, and power, and other essays*, Νέα Υόρκη: Harper Collins 1988; Griselda Pollock, *Vision and Difference*, Λονδίνο: Routledge 1988.

113 Η κανονικοποίηση της παλαιότερης καλλιτεχνικής θεσμικής κριτικής εξελίχθηκε παράλληλα με τον οικονομικό μετασχηματισμό των πολιτιστικών θεσμών στα τέλη του 20ου αιώνα.

μετασχηματισμού που τελείται στο θεσμικό πολιτιστικό τομέα, μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι η πρόσληψη της τέχνης ως (δημιουργικής) εργασίας έχει φέρει στο προσκήνιο νέους ανταγωνισμούς. Η νέα σύλληψη του εργασιακού υποκειμένου, η οποία έχει οικοδομηθεί πάνω στη «δια βίου μάθηση»¹¹⁴ και στη γνωσιακή εξάσκηση, υποδηλώνει ένα οικονομικό μοντέλο της (αυτο)βελτιστοποίησης, της εντατικοποίησης και της αξιοποίησης, το οποίο εντέλει διαδραματίζει έναν κεντρικό ρόλο στο διάλογο για τη δημιουργικότητα και τις *Creative Industries*.¹¹⁵ Οι καλλιτεχνικοί και πολιτιστικοί παραγωγοί σήμερα έρχονται αντιμέτωποι κατ' αρχάς με μια εξατομικευμένη εργασία καθώς επίσης με την απανταχού νεοφιλελεύθερη ορθολογικότητα, η οποία θέτει τη γενίκευση του ανταγωνισμού ως νόρμα συμπεριφοράς και το επιχειρηματικό μοντέλο της εξατομίκευσης ως μέτρο. Ταυτόχρονα πολλοί καλλιτεχνικοί και πολιτιστικοί παραγωγοί βάλονται από την επισφάλεια που αποτελεί κανονικότητα καθώς και τις φυσικές και ψυχικές επιπτώσεις αυτής. Το αίσθημα της μόνιμης απώλειας της ασφάλειας και η ζωή που είναι κατανεμημένη σε περιόδους εγχειρημάτων έχουν το τίμημά τους: Καταλήγουν συχνά σε υπερδραστηριότητα και εξάντληση.

¹¹⁴ Για το ευρωπαϊκό μοντέλο εκπαίδευσης „lifelong learning“ βλ. Lina Dokuzović, *Struggles for Living Learning: Within Emergent Knowledge Economies and the Cognitivization of Capital and Movement*, Βιέννη κ.ά.: transversal texts 2016, σ. 68–75.

¹¹⁵ Βλέπε ενδεικτικά: Marion von Osten, „Unberechenbare Ausgänge“, στο: Gerald Raunig, Ulf Wuggenig (εκδ.), *Kritik der Kreativität*, Βιέννη κ.ά.: transversal texts 2016, σ. 229–254.

Οι επισφαλείς εργασιακές και παραγωγικές συνθήκες στο καλλιτεχνικό και πολιτιστικό πεδίο καθώς και η άνιση μεταχείριση λόγω τάξης, φύλου και καταγωγής αποσιωπούνται στο όνομα του συμβολικού και κοινωνικού κεφαλαίου ή τίθενται ως ζήτημα πολύ προσεκτικά. Γνωρίζουμε πώς λειτουργεί η εξατομίκευση και η συντελεστική εξαρτημένη από τις επιδόσεις μάθηση στο καλλιτεχνικό και πολιτιστικό πεδίο. Βιώνουμε τις εξατομικευμένες εργασιακές σχέσεις καθώς επίσης και τις απαιτήσεις για ευελιξία και κινητικότητα, οι οποίες κάνουν πιο δύσκολο ένα μακρόχρονο προγραμματισμό της προσωπικής μας ζωής. Παρατηρούμε τη μανία για επιτυχία καθώς και τη νομιμοποίηση συνηθισμένων προτύπων συμπεριφοράς όπως ο ναρκισσισμός, ο ομορτυνισμός και ο καριερισμός. Έχουμε *in petto*¹¹⁶ τις μελέτες για την κοινωνική επισφάλεια και τη νεοφιλελεύθερη κυβερνητικότητα (Castel/Dörre, Manske/Pühl, Lorey, Gorz)¹¹⁷ και γνωρίζουμε από κοντά πώς συνάδελφοι/ισσες και φίλοι/ες μας υποφέρουν από καταθλίψεις, διαταραχές ύπνου και *burn outs* ενώ πολλοί προσπαθούν με New Age Healing-πρακτικές ή Fit for Fun-Workouts να

116 στο τσεπάκι (Σ.τ.Μ.)

117 Robert Castel, Klaus Dörre (εκδ.), *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung – Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Φρανκφούρτη επί του Μάιν/Νέα Υόρκη: Campus 2009; Lorey Isabell, *Die Regierung der Prekären*, Βιέννη: Turia + Kant 2012; Alexandra Manske, Katharina Pühl (εκδ.), *Prekarisierung zwischen Anomie und Normalisierung. Geschlechtertheoretischer Bestimmungen*, Μύνστερ: Westfälisches Dampfboot 2010; André Gorz, *Farewell to the Working Class*, Λονδίνο: Pluto Press 1982.

διατηρήσουν ταυτόχρονα την υπόσχεση της αυτοπραγμάτωσης μέσω της εργασίας και το Self-Care-Ethos. Άλλοι μάλιστα πιστεύουν ότι με προσωπικούς χειρισμούς αποτραβήγματος ή διαφυγής (Eskapismus) μπορούν να ρυθμίσουν τις κύριες ιδιότητες της σωματοποιημένης εμπειρίας της επισφάλειας, τουτέστιν τη συν-αισθηματική εξάντληση, την υπερδραστηριότητα και την ανεστιότητα.

Η βασική πρόκληση για τους μαχόμενους/ες καλλιτεχνικούς και πολιτιστικούς παραγωγούς στο σήμερα μου φαίνεται εντούτοις να είναι η ισορροπία μεταξύ πράξης και θεωρίας, άρνησης και εμπλοκής. Αυτό σημαίνει την ίδια την πρόκληση του να επιθυμούμε τη θεσμική κριτική, όχι μόνο ως νοητική άσκηση και ως ανταγωνιστικό προνόμιο αλλά ως παράγοντα για να επιφέρουμε δομικές αλλαγές. Η απεργία ως γεγονός και οργανωμένη πράξη είναι σήμερα επίκαιρη επειδή η καλλιτεχνική και πολιτιστική παραγωγή στις ύστερες καπιταλιστικές κοινωνίες των επιδόσεων συνδέεται με ασύμμετρα συστήματα συσσώρευσης και σχέσεις οικειοποίησης και αλλοτρίωσης. Απέναντι σε αυτές τις σχέσεις επίκαιρες χειραφετητικές επιδιώξεις όπως οι προσπάθειες αποαποικιοποίησης, τα κούιρ-φεμινιστικά, τα αντιρατσιστικά και τα μεταναστευτικά κινήματα οικοδομούνται πάνω στον οργανωμένο αγώνα, στην αμοιβαία ακουστική προσοχή και στη φροντίδα. Η κοινωνική αλλαγή με την ευρύτερη έννοια – νοούμενη ως ανακατανομή των υλικών και των άυλων πόρων – δεν απαιτεί την απεργία περισσότερο από ότι άλλες μορφές αντίστασης. Το

να συμπεριφερόμαστε συλλογικά ή ατομικά ενάντια στην κοινή συναίνεση του *business-as-usual* και να ερχόμαστε αντιμέτωποι με τον κομπορμιισμό, την εξαρτημένη μάθηση (μέσω πατριαρχικών και αποικιακών τρόπων σκέψης) και τους μηχανισμούς αποκλεισμών, απαιτεί μια θεμελιώδη κοινωνικότητα, η οποία εδράζεται στη διαφωνία. Απαιτεί επίσης μια άλλη χρονικότητα, η οποία αρνείται την αρχή του ύστερου καπιταλισμού για διαρκή επίδοση και βελτιστοποίηση.

Δε θα ήθελα ωστόσο να τελειώσω αυτό το βιβλίο με μια στενή κοινωνική ανάλυση ή με έναν μεταμορφωμένο διανοουμενίστικο πολιτισμικό πεσιμισμό. Το αντίθετο, προτείνω να εντρυφήσουμε στις τρεις διαστάσεις της καλλιτεχνικής απεργίας, τουτέστιν την *άρνηση*, την *προσωρινή αδράνεια* και την *οργάνωση* στο καλλιτεχνικό και πολιτιστικό πεδίο. Η επικαιροποιημένη καλλιτεχνική απεργία είναι συγχρόνως *άρνηση*, διακοπή και δημοσιοποίηση των κυρίαρχων (θεσμικών) συνθηκών της καλλιτεχνικής παραγωγής. Ακριβέστερα, η επικαιροποίηση της καλλιτεχνικής απεργίας στο σήμερα περιλαμβάνει τρεις συμπληρωματικές διαστάσεις: η *άρνηση* είναι μια ελάχιστη πολιτική πράξη, η οποία θέτει μια απόρριψη μέσα στο χώρο. Η προσωρινή *αδράνεια* είναι η κατάσταση της αναμονής, δηλαδή η κατάσταση της προσωρινής ενδοσκόπησης της δικής μας θέσης και της ανάλυσης του πεδίου μέσα στο οποίο δρούμε ως δημιουργικά υποκείμενα. Η προσωρινότητα της κατάστασης της *αδράνειας* επιδιώκει να βάλει φρένο στον εξαναγκασμό της παραγωγής, να υπονομεύσει την οικονομία της

προσοχής και να αμφισβητήσει το χρονικό καθυστώσ [Zeitregime] της δημιουργικότητας στον ύστερο καπιταλισμό. Η διάσταση της *οργάνωσης* συμπεριλαμβάνει διαφορετικές πρακτικές της αυτο-οργάνωσης, ακτιβιστικές παρεμβάσεις καθώς και θεσμικές μεταρρυθμίσεις, οι οποίες απορρέουν από τα αιτήματα των καλλιτεχνικών και πολιτιστικών παραγωγών. Η οργάνωση εκφράζεται με συγκεκριμένες πράξεις αλληλεγγύης και υποδηλώνει μια συνάντηση των χειραφετητικών κινημάτων – στο εσωτερικό του καλλιτεχνικού πεδίου και πέρα από αυτό – τα οποία πολιτικοποιούνται κατά της επισφάλειας και των κοινωνικών διακρίσεων.

Στρέφοντας το βλέμμα μας στην ιστορία(ες) της καλλιτεχνικής-απεργιακής πράξης στον 20^ο αιώνα φαίνεται ότι ο προβληματισμός για την τέχνη ως εργασία καθώς και οι θεσμικοί όροι της καλλιτεχνικής παραγωγής απασχολούν εδώ και καιρό τους/τις καλλιτέχνες/ιδες και τους/τις θεωρητικούς της τέχνης. Η απεργία ως συμβολική μορφή άρνησης ή ως οργανωμένη πολιτική πράξη, η οποία προβαίνει σε συγκεκριμένες δράσεις, θεωρείται μέχρι σήμερα σημαντική. Πραγματοποιείται μέσα από καλλιτεχνικές θέσεις, οι οποίες αντιπαρατίθενται στην έννοια της *εργασίας* ως βάση της καπιταλιστικής ανταλλαγής και αποστασιοποιούνται από τους εξαναγκασμούς της αστικής κοινωνίας και της αστικής αισθητικής. Παράλληλα το ενδιαφέρον μας στρέφεται συνολικά σε δρώντες, οι οποίοι αμφισβητούν τη δημιουργική δραστηριότητα δηλαδή το νεοφιλελεύθερο δημιουργικό υποκείμενο και επιχειρούν

απεργίες και άλλες κινήσεις άρνησης με ζωντάνια και εμφατικό ενθουσιασμό. Υπάρχουν όπωσ είδαμε αρκετά παραδείγματα που έχουν στο επίκεντρο τους διάφορες πρακτικές απεργίας στο καλλιτεχνικό και πολιτιστικό πεδίο.

Αυτό το βιβλίο αφιερώνεται σε όλες τις ιστορικές καθώς και τις συγκαιρινές πρακτικές διαφωνίας και μάλιστα με την επιθυμία αυτοί οι αγώνες να συνδεθούν μεταξύ τους, παρά την ασυνέχεια και τις ιστορικές αποστάσεις μεταξύ τους. Εξετάζω όλα τα καλλιτεχνικά παραδείγματα παρά τη διαφορετικότητά τους σε σχέση με το χωρικό και χρονικό συγκείμενο εμφάνισής τους ως μέρη μιας ευρύτερης διάταξης. Οι καλλιτεχνικές απεργίες αποτελούν αλληλοεξαρτώμενα και συγχρόνως μη αλληλοεξαρτώμενα μέρη της ιστορίας του καλλιτεχνικού ακτιβισμού, τα οποία έχουν συχνά μελετηθεί μεμονωμένα. Στην πορεία της έρευνάς μου γι' αυτό το βιβλίο η συνάντηση με πρακτικές της απεργίας και της άρνησης απαιτούσε τόσο την εμπλοκή μου στα θεσμικά δοχεία της καλλιτεχνικής και πολιτιστικής παραγωγής και της παραγωγής γνώσης όσο και την εξέταση των δικών μου πράξεων εντός των κυρίαρχων ιεραρχιών και σχέσεων. Αυτή η συνάντηση καλλιέργησε επίσης την ενδυναμωτική διαδικασία της μνήμης οδηγώντας με να μάθω από το παρελθόν καθώς και να επικαιροποιήσω αυτή την εμπειρία στο σήμερα. Το παρόν βιβλίο για την απεργία αποτελεί εμβάθυνση στη θεωρία δηλαδή είναι μια μελέτη της ιστορίας της πολιτικής αντίστασης. Συγχρόνως είναι το άνοιγμα της απεργίας (ως διεργασία) στο παρελθόν και στο παρόν.

Η ιστορία(ες) της απεργίας δεν έχει τέλος, καθώς υπάρχουν ως παροντικές πράξεις ενώ συνεχίζονται και ως μελλοντικές αφηγήσεις. Αντιθέτως τα βιβλία έχουν τουλάχιστον ένα υλικό τέλος, δηλαδή έναν περιορισμένο αριθμό σελίδων και ένα εξώφυλλο. Το παρόν βιβλίο για την ιστορία/ες της καλλιτεχνικής απεργίας μπορεί να ξεκουράζεται στο σχολείο, στο κέντρο της κοινότητας, στη βιβλιοθήκη, στην κουζίνα ή πάνω στα ράφια του ατελιέ, οποιαδήποτε στιγμή μπορεί κάποιος να το ξεφυλλίσει. Οι πρακτικές της άρνησης και της απεργίας θα συνεχίζονται – ακριβώς όπως αυτές της προσωπικής ενδοσκόπησης και της γραφής. Η απεργία έχει πάντα ανάγκη τα βιβλία, επειδή υπάρχουν ακόμα πολλοί λόγοι να πούμε «όχι, έτσι όχι!», ενάντια στην διαρκή εμμονή για υψηλές επιδόσεις, στη λογική της συσσώρευσης και στο καπιταλιστικό *must-try-harder-ethos*.

Ονόματα των καλλιτεχνικών ομάδων, σωματείων και πρωτοβουλιών

- Ad Hoc Women Artists' Committee – Ειδική Επιτροπή Γυναικών Καλλιτεχνών
- Alytus Strike Biennial – Μπιενάλε Απεργίας στο Άλντους
- Artists Committee of Action (NY) – Επιτροπή Δράσης Καλλιτεχνών
- ArtLeaks – Πλατφόρμα Καλλιτεχνών, Θεωρητικών, Επιμελητών
- Artists Union (New York) – Σωματείο Καλλιτεχνών της Νέας Υόρκης
- Artists' Union England – Συνδικάτο Καλλιτεχνών της Αγγλίας
- Art Workers' Coalition – Συνασπισμός Εργαζόμενων της Τέχνης
- Arts & Labor – Τέχνες και Εργασία
- Civic Forum of Contemporary Art (OFSW) – Δημοτικό Φόρουμ Σύγχρονης Τέχνης
- Emergency Cultural Government Group – Πολιτιστική Κυβερνητική Ομάδα Έκτακτης Ανάγκης
- Guerilla Art Action Group (GAAG) – Ομάδα Δράσης Guerilla Art
- Gulf Labor Coalition – Εργατικός Συνασπισμός του Κόλπου
- New York Artists Equity Association – Μετοχική Ένωση Καλλιτεχνών Νέας Υόρκης
- Occupy Museums – Καταλάβετε τα Μουσεία
- Precarious Workers Brigades (UK) – Ταξιαρχίες Επισφαλών Εργαζόμενων
- Women Artists' Committee – Επιτροπή Γυναικών Καλλιτεχνών
- Woman Artists Revolution (WAR) – Επανάσταση Γυναικών Καλλιτεχνών
- Women Students and Artists for Black Art Liberation – Γυναίκες Φοιτήτριες και Καλλιτέχνιδες για την Απελευθέρωση της Μαύρης Τέχνης
- Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.) – Εργαζόμενοι Καλλιτέχνες και η Ευρύτερη Οικονομία
- Working Community of Artists Zagreb – Κοινότητα Εργαζόμενων Καλλιτεχνών του Ζάγκρεμπ

Βιβλιογραφία

- Archey Karen, „Women’s invisible labor and the art world“, στο: e-flux Conversations, 1.11.2016, <https://conversations.e-flux.com/t/womens-invisible-labor-and-the-art-world/5430> (1.8.2019).
- Barthes Roland, Writing Degree Zero, Νέα Υόρκη: Hill and Wang 1968.
- Benjamin Walter, Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp 1965.
- Black Bob, „The Refusal of Art“, στο: Friendly Fire, Νέα Υόρκη: Autonomedia 1992.
- Brecht Bertolt, „Lob des Lernens“, στο: του ίδιου, Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, τ. 11, Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp 1988–2000.
- Brener Alexander, Barbara Schurz, Was tun? 54 Technologien kulturellen Widerstands, Βιέννη: edition selene 1999.
- Bryan-Wilson Julia, Art Workers, Μπέρκλεϋ: University of California Press 2009.
- de Bruijne Matthijs, „Ideologie und Arbeitsverhältnisse“, στο: Birkenstock Eva, Hinderer Cruz, Kastner Jens, Sonderegger Ruth (εκδ.), Kunst und Ideologiekritik nach 1989, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2013/Bregenz 2014.
- Carrotworkers’ Collective, „On Free Labour“, στο: [oncurating.org](http://www.on-curating.org), τ. 16/2013, http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue16.pdf (1.8.2019).
- Cassou Jean, „Art and confrontation“, στο: Art and Confrontation, Λονδίνο: Studio Vista 1970.
- Castel Robert, Klaus Dörre (εκδ.), Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung – Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts, Φρανκφούρτη επί του Μάιν/Νέα Υόρκη: Campus 2009.
- Claire Fontaine, Human strike has already begun and other writings, Λύνεμπουργκ: Mute & PML Book Leuphana University 2013.

- Claire Fontaine, Human strike within the field of the libidinal economy, Μπρούκλιν: Petroleuse Press 2009.
- Dokuzović Lina, Struggles for Living Learning: Within Emergent Knowledge Economies and the Cognitization of Capital and Movement, Βιέννη κ.ά.: transversal texts 2016.
- Enwezor Okwui, „The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition”, στο: Research in African Literatures, τ. 34/Αρ. 4/2003.
- Federici Silvia, Aufstand aus der Küche, Μύνστερ: Edition Assemblage 2012.
- Fleming Peter, The Mythology of Work, Λονδίνο: Pluto Press 2015.
- Foucault Michel, In Verteidigung der Gesellschaft (Vorlesungen am College der France 1975–76), Φρανκφούρτη επί του Μάιν: Suhrkamp 1999.
- Fraser Andrea, „L'1%, C'est Moi“, στο: Texte zur Kunst, τ. 83/2001.
- Gago Verónica, Raquel Gutiérrez Aguilar, Susana Draper, Mariana Menéndez Díaz, Marina Montanelli Marie Bardet/Suely Rolnik, 8M – Der große feministische Streik, Βιέννη κ.ά.: transversal texts 2018.
- Gorz André, Farewell to the Working Class, Λονδίνο: Pluto Press 1982.
- Hall Stuart, Alan O'Shea, „Common-sense neoliberalism“, στο: Soundings, τ. 55/2013: Values as commodities.
- Harney Stefano, „Hapticality in the Undercommons“, στο: Martin Randy (εκδ.), The Routledge Companion to Art and Politics, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Routledge 2015.
- Henriksson Minna, Erik Krikortz, Airi Triisberg (εκδ.), Art Workers – Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice, Βερολίνο/Ελσίνκι/Στοκχόλμη/Ταλίν: Nordic-Baltic Art Workers' Network for Fair Pay 2015.
- Hochschild Russell Arlie, The managed heart: commercialization of human feeling, Μπέρκλεϋ: University of California Press 1983.
- Jorge Marx, Kastner Jens, Sonderegger Ruth (εκδ.), Kunst und Ideologiekritik nach 1989, Κολωνία 2013/

- Μπρέγκεντς 2014: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Jouffroy Alain, „What’s to be done about art?“, στο: Art and Confrontation, Λονδίνο: Studio Vista 1970.
- Kanngieser Anja, Stephen Shukaitis, „Cultural Workers throw down your tools, the Metropolis is on Strike“, στο: Naik Deepa, Trenton Oldfield (εκδ.), *Critical Cities: Ideas, Knowledge and Agitation from Emerging Urbanists*, Λονδίνο: Myrdle Court Press 2010.
- Laclau Ernesto, „Inklusion, Exklusion und die Logik der Äquivalenz (Über das funktionieren ideologischer Schließungen)“, στο: Peter Weibel, Slavoj Žižek (εκδ.), *Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration*, 2η επεξεργ. έκδοση, Βιέννη: Passagen 2010.
- Lampert Nicolas, „Organize! What the Artists’ Union of the 1930s can teach us today“, στο: Art Work. National Conversation About Art, Labor, and Economics, 25.11.2009, <http://www.artandwork.us/2009/11/organize-what-the-artists-union-of-the-1930s-can-teach-us-today> (1.8.2019).
- Landgraff Amber in Conversation with THE CARROT-WORKERS’ COLLECTIVE: „What is work worth? The Carrotworkers’ Collective spoke to FUSE magazine about the counter-guide, free labour in the arts, and how to fight back.“, χ.χ, <https://precariousworkersbrigade.tumblr.com/survivinginternships> (1.8.2019).
- Lazzarato Maurizio, „Ökonomische Verarmung und Verarmung der Subjektivität“, στο: IG Kultur, 23.10.2010, <http://igkultur.at/index.php/artikel/oekonomische-verarmung-und-verarmung-der-subjektivitaet> (1.8.2019).
- LeWitt Sol, „Back in the ’60s“, στο: Artforum International, τ. 40/Nr. 2/2001, παρατίθεται από: Sabine Folie (εκδ.), *Seek the extremes ... Lee Lozano*, τ. II, Katalog Kunsthalle Wien, Νυρεμβέργη: Verlag für moderne Kunst 2006.
- Link Jürgen, „Flexibilisierung Minus Normalität gleich Prekarität?“, στο: Marchart Oliver (εκδ.), *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft*, Μπήλεφελντ: Transcript 2013.

- Lipowatz Thanos, „Das Reine Politische“, στο: Oliver Marchart (εκδ.), *Das Undarstellbare der Politik*, Βιέννη: Turia + Kant 1998.
- Lippard Lucy, „The Art Workers’ Coalition: Not a History“, στο: *Studio International*, November 1970.
- Lorey Isabell, *Die Regierung des Prekären*, Βιέννη: Turia + Kant 2012.
- „VirtuosInnen der Freiheit“, στο: *Grundrisse*, τ. 23/2007.
- Lozano Lee, *Notebooks 1967–70*, Νέα Υόρκη: Primary Information 2009.
- L’Union des écrivains en 1968 – Documents, Μπουργκ εν Μπρεξ: Horlieu editions/ Introuvable (χ.χ.).
- Manske Alexandra, Katharina Pühl (εκδ.), *Prekarisierung zwischen Anomie und Normalisierung. Geschlechtertheoretischer Bestimmungen*, Μύνστερ: Westfälisches Dampfboot 2010.
- Marchart Oliver, *Die politische Differenz*, Βερολίνο: Suhrkamp 2010.
- Matarrese Francesco, „Am Firmament existieren die gangbaren Wege – Nachdenken über Verweigerung und Erlösung“, Ein Gespräch mit Herbert Kopp-Oberstebrink und Judith Elisabeth Weiss, στο: *Kunstforum International*, τ. 231/2015.
- Metzger Gustav, *Manifeste Schriften Konzepte*, Μόναχο: Silke Schreiber 1997.
- McKay Claude, „Spring in the New Hampshire“, στο: Manuel Gomez (εκδ.), *Poems for Workers – An Anthology*, The Little Red Library αρ. 5, Σικάγο: The Daily Worker Publishing Co. 1925.
- McKee Yates, *Strike Art – Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Verso 2016.
- McCarthy Kevin F., Elizabeth Heneghan Ondaatje, Arthur Brooks, Andras Szanto (εκδ.), *A Portrait of the Visual Arts: Meeting the Challenges of a New Era*, Santa Monica: RAND Corporation 2005.
- McRobbie Angela, „Die Los-Angelisierung von London“, στο: *Kritik der Kreativität*, Βιέννη: Turia + Kant 2007.

- „Everyone is Creative. Artists as Pioneers of the New Economy?“, στο: Labor k3000, 2003, http://www.k3000.ch/becreative/texts/text_5.html (1.8.2019).
- Molesworth Helen, „Tune in, turn on, drop out: the rejection of Lee Lozano“, στο: Art Journal, Αρ. 61/2002.
- Monroe Gerald M., „The Artists’ Union of New York“, στο: Art Journal, τ. 32/Αρ. 1/1972.
- Moore Alan W., „Artists’ Collectives: Focus on New York, 1975–2000“, στο: Blake Stimson,
- Nochlin Linda, Women, art, and power, and other essays, Νέα Υόρκη: Harper Collins 1988.
- Novotny Stefan, Gerald Raunig, Instituierende Praxen, Βιέννη κ.ά: transversal texts 2016.
- von Osten Marion, „Unberechenbare Ausgänge“, στο: Gerald Raunig, Ulf Wuggenig (εκδ.), Kritik der Kreativität, Βιέννη κ.ά.: transversal texts 2016.
- Pieper Marianne, „Prekarität aus post-operaistischer Perspektive“, στο: Oliver Marchart (εκδ.), Facetten der Prekarisierungsgesellschaft, Μπλήλεφελντ: Transcript 2013.
- Plant Sadie, „When blowing the strike is striking the blow“, στο: Stewart Home, The Art Strike Papers, Stirling: AK Press 1991.
- Poeter Katharina, „Zum Begriff der immateriellen Arbeit von Michael Hardt und Antonio Negri, eine Kritik aus entwicklungspolitischer Sicht“, στο: Grundrisse, (χ.η.), http://www.grundrisse.net/grundrisse48/immaterielle_Arbeit%20.htm (1.8.2019).
- Pollock Griselda, Vision and Difference, Λονδίνο: Routledge 1988.
- Precarias a la deriva, „Was ist dein Streik?“ – Militante Streifzüge durch die Kreisläufe der Prekarität, Βιέννη: Turia + Kant 2011.
- Precarious Workers Brigade, Training for Exploitation? Politicizing Employability & Reclaiming Education, Λονδίνο/Δειψία/Λος Άντζελες: Journal of Aesthetics & Protest Press 2017.
- Raunig Gerald, Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Βιέννη: Turia + Kant 2005.

- Industrien der Kreativität – Streifen und Glätten 2, Ζυρίχη: diaphanes 2012.
- Raunig Gerald, Ulf Wuggenig (εκδ.), Kritik der Kreativität, Βιέννη κ.ά.: transversal texts 2016.
- Reckwitz Andreas, „Die Erfindung der Kreativität“, στο: Kulturpolitische Mitteilungen, τ. 141/ Αρ. 2/2013
- Salgado Rubia, „Willst du Samba“, στο: Transversal Journal, 4.10.2018, <https://transversal.at/blog/willst-du-samba> (1.8.2019).
- Sholette Gregory, Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture, Λονδίνο/Νέα Υόρκη: Pluto Press 2011.
- (εκδ.), Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945, Μινεάπολη: University of Minnesota Press 2007.
- Stakemeier Kerstin, Marina Vischmidt, Reproducing Autonomy, Λονδίνο/Βερολίνο: Mute 2016.
- „Der Wert der Autonomie – ein Gespräch zwischen Kerstin Stakemeier und Marina Vishmidt über Reproduktion in der Kunst“, στο: Texte zur Kunst, 26.2.2018, <https://www.textezurkunst.de/articles/der-wert-der-autonomie-ein-gesprach-zwischen-kerstin-stakemeier-und-marina-vishmidt-uber-reproduktion-der-kunst/?highlight=moderne%20k%C3%BCnstler> (1.8.2019).
- Steyerl Hito, The Wretched of the screen, Βερολίνο: Sternberg Press 2012.
- „Art as occupation: Claims for an autonomy of life“, στο: Cecilia Widenheim, Lisa Rosendahl, Michele Masucci, Annika Enqvist, Jonatan Habib Engqvist (εκδ.), Work Work Work. A Reader on Art and Labour, Στοκχόλμη/Βερολίνο: Iaspis, Sternberg Press 2010.
- Temporary Services, „This is our real job“, στο: Temporary Services, Art Work: A National Conversation About Art, Labor, and Economics, Newspaper 2009, <http://www.artandwork.us/download> (1.7.2019).
- The Editors of ARTnews, „How to Fix the Art World, Part 1“, 18.11.2016, στο: ARTnews, <http://www.artnews.com/2016/11/18/how-to-fix-the-art-world-part-1/#wage> (1.8.2019).

Tsianos Vassilis, Dimitris Papadopoulos, „Prekarität: eine wilde Reise ins Herz des verkörperten Kapitalismus – Oder: wer hat Angst vor der immateriellen Arbeit?“, στο: Transversal Journal, 2006, <https://transversal.at/transversal/1106/tsianos-papadopoulos/de?hl=tsianos> (1.8.2019).

Virno Paolo, Grammatik der Multitude, Βιέννη: Turia + Kant 2010.

W.A.G.E. „Womanifesto“, <https://wageforwork.com/about/womanifesto#top> (1.8.2019).

YAWN, SPORADIC CRITIQUE OF CULTURE, αρ. 1, 19.9.1989.

Έρευνες

Creative Economy Report 2016, <http://www.creativeeconomies.com/reports/47/creative-economy-report-2016/switzerlands-creative-industries-facts-and-figures/> (1.8.2019).

Center for Cultural Innovation/National Endowment for the Arts (εκδ.), Creativity Connects: Trends and Conditions Affecting U.S. Artists, Ουάσινγκτον/Λος Άντζελες: CCIARTS/NEA 2016.

„ECA – The European Council of Artists“, στο: Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (εκδ.), Hand Out: Are Artists Rich? The Value of Artistic Work, Βερολίνο: IGKB 2012, <https://www.igbk.de/index.php/en/projekte-2/artainment/19-projects/86-are-artists-rich-the-value-of-artistic-work> (1.8.2019).

