

Der Kunststreik ist eine Verweigerungsgeste, aber nicht ein Nicht-Tun. Der Kunststreik ist zugleich Verweigerung, Unterbrechung und Sichtbarmachung der Kunstproduktion.

Sofia Bempeza Geschichte(n) des Kunststreiks

**Geschichte(n) des Kunststreiks**

Sofia Bempeza



**Sofia Bempeza**

**GESCHICHTE(N) DES KUNSTSTREIKS**

**transversal texts**  
**transversal.at**

ISBN der Printausgabe: 978-3-903046-22-1  
transversal texts

transversal texts ist Textmaschine und abstrakte Maschine zugleich,  
Territorium und Strom der Veröffentlichung, Produktionsort und Plattform  
- die Mitte eines Werdens, das niemals zum Verlag werden will.

transversal texts unterstützt ausdrücklich Copyleft-Praxen. Alle Inhalte,  
sowohl Originaltexte als auch Übersetzungen, unterliegen dem Copyright  
ihrer AutorInnen und ÜbersetzerInnen, ihre Vervielfältigung und Repro-  
duktion mit allen Mitteln steht aber jeder Art von nicht-kommerzieller  
und nicht-institutioneller Verwendung und Verbreitung, ob privat oder  
öffentlich, offen.

Dieses Buch ist gedruckt, als EPUB und als PDF erhältlich.  
Download: [transversal.at](http://transversal.at)  
Umschlaggestaltung und Basisdesign: Pascale Osterwalder

transversal texts, 2019  
eicpc Wien, Linz, Berlin, London, Málaga, Zürich  
ZVR: 985567206  
A-1060 Wien, Gumpendorferstraße 63b  
A-4040 Linz, Harruckerstraße 7  
[contact@eicpc.net](mailto:contact@eicpc.net)  
[eicpc.net](http://eicpc.net) † [transversal.at](http://transversal.at)

Die Buchproduktion wurde von der Gesellschaft der Freunde und  
Freundinnen der bildenden Künste in Wien unterstützt. Das eicpc wird  
von der Kulturabteilung der Stadt Wien gefördert.



Gesellschaft der Freunde  
der bildenden Künste



# Inhalt

## **Vorwort von Athena Athanasiou:**

Widerstand gegen unwiderstehliche Selbsttechnologien Das unternehmerische Subjekt und die Kreativitätsanrufung	9
--	---

## **Situierung: Vom Schreiben einer theoretischen Arbeit in einer Fremdsprache** 25

### **1. Kunststreik: Verweigerung, temporäre Adraneaia, Organisation**

Streiken – Mittel zum Zweck (nicht nur) im Kunstfeld	29
Zum Verhältnis von Verweigerung, temporärer <i>Adraneaia</i> und Organisation	38

### **2. Historische Streikpraktiken im Kunstfeld: Alain Jouffroy, The Artists' Union, Art Workers' Coalition, Lee Lozano, Gustav Metzger, Goran Djordjević, Stuart Home**

The art strike did (not) take place	45
Kunst als Waffe – Streik als Waffe	49
Flashback towards clash forward	50
Zeitschnitt: Art Workers' Coalition – New York 1969	53
<i>General Strike Piece</i> – Lee Lozano	56
Intermezzo für Lee Lozano – Generalstreik ohne Ausführung	59
Goran Djordjević – On the Class Character of Art	66
Art Strike Papers – Neoismus	70
Aus den historischen Streikpraktiken in die Gegenwart	77

<b>3. Gegenwärtige Streikpraktiken der Kunst</b>	85
Preludium: Matrix Postfordismus	87
Post-fordistische Arbeit und Kreativität	90
Art as place for labor	99
Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.)	103
ArtLeaks – <i>It is time to break the silence</i>	109
Gulf Labor Coalition – Momentaufnahmen eines Boykotts	113
Art Strike Biennial in Alytus	123
Kunststreik als kreativer Streik – was wäre wenn?	129
Die Aktualität des Kunststreiks	138
Thesen zu Streik und künstlerischer Praxis	142
<b>4. Mehr als Kunst bestreiken</b>	149
Das Prinzip der Verschuldung als Regierungskunst	150
Der Schuldenstreik – Strike Debt Bewegungen	156
Die Sprache bestreiken – 1. März Migrant_innenstreik	162
<b>5. Nachwort</b>	171
<b>Literaturverzeichnis</b>	179
<b>Danksagung</b>	191

*für Lee Lozano und Valerie Solanas*



## VORWORT

### Widerstand gegen unwiderstehliche Selbsttechnologien

#### Das unternehmerische Subjekt und die Kreativitätsanrufung

Athena Athanasiou

Übersetzung: Gerald Raunig

Seit Theodor W. Adorno und Max Horkheimer im Jahr 1947 ihre Kritik der Kulturindustrie als einer Form des „Massenbetrugs“ veröffentlichten, ist der Einsatz der Kreativität als allgegenwärtige Meistererzählung der Subjektivierung und Ökonomisierung ein großes politisch-theoretisches Anliegen linken Denkens.<sup>1</sup> Massenproduktion, Konsumismus und Industrialisierung waren der historische Kontext des Kulturindustrie-Essays. Formen der Macht, die historisch zwischen Konzentrationslagern und der autoritären Funktion der Unterhaltungs- und Populärkultur lagen, prägten und formten seine provokante, deterministische und herablassend-pessimistische Kritik der Kulturindustrie. Inwieweit könnte jene Enttäuschung über den Verlust der Autonomie und Selbstbestimmung der Künstler\_innen durch die streng regulierten und manipulativen Regime der Kulturindustrie heute einen Rahmen bieten, um zeitgenössisch dominante Formen der freiberuflichen, selbstregulierten, prekarierten „kreativen“

---

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main: Fischer 1986.

Arbeit und des Unternehmertums im kulturellen Feld kritisch zu erfassen?<sup>2</sup> Was könnte die Un/Zeitgemäßheit dieser Kritik an der massenhaften Populärkultur – also Adornos Pessimismus in Sachen Massenmedien – in ihrer nichtlinearen, spektralen Wiederkehr und kritischen Aneignung als Gegen-Erinnerung im Hier und Jetzt bedeuten? Welche kritische und utopische Phantasie brauchte es, um einen (un)möglichen politischen Raum für das vorzuschlagen, was Walter Benjamin 1929 in seinem Essay über den französischen Surrealismus die „Organisierung des Pessimismus“ genannt hat?<sup>3</sup>

In der ausklingenden Ära der technischen Reproduzierbarkeit und in Zeiten der Vermarktung erhob sich die allgegenwärtige Trope der Kreativität zur Leitkraft des „unternehmerischen Selbst“. Neoliberale Ökonomen investieren in die Inwertsetzung und Neurahmung des schmierigen Begriffs der Kreativität im Kontext alltäglicher Kulturformen. Diese Ökonomisierung und Vermarktung von Kreativität spiegelt das wider, was Angela McRobbie treffend „das Kreativitätsdispositiv“

---

**2** Gerald Raunig, „Industrien der Kreativität“, in: Ders., *Maschinen Fabriken Industrien*, Wien et al.: transversal texts 2019; Vgl. auch Gerald Raunig und Ulf Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien et al.: transversal texts 2016 und Gerald Raunig und Gene Ray (Hg.), *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the Creative Industries*, London: MayFly Books 2009, hier vor allem Gene Ray, „Radical learning and dialectical realism: Brecht and Adorno on representing capitalism“, eine kritische Relektüre von Adornos Brechtkritik, die eine nicht-pessimistische Perspektive auf die Frage Was tun? im Bereich der Kunst im Kapitalismus ermöglichen könnte.

**3** Walter Benjamin, „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band II 1, Suhrkamp: Frankfurt/M. 1991, S. 308.

genannt hat.<sup>4</sup> Unter Rückgriff auf Michel Foucault hat McRobbie die Anrufung *be creative* im kulturellen Bereich insbesondere in Zeiten neoliberaler Krisen und Austerität begrifflich als eine mächtige Form der Selbstregierung und Gouvernamentalität gefasst. Im Rahmen der Kulturindustrien kanalisiert das Motiv und Dispositiv der Kreativität die Neudefinition der Arbeitsbedingungen und die Intensivierung von Prekarisierung und Selbstprekarisierung.<sup>5</sup> In diesem Zusammenhang bezeichnet das Dispositiv eine feingegliederte Anordnung von diskursiven Apparaten, Wissensbeständen, Verwaltungspolitiken, Regierungsrationalitäten, moralischen Ökonomien, subjektiven Prozessen und affektiven Dispositionen, die an der Produktion, Verwaltung und Legitimierung einer neuen – prekären, wenn auch fesselnden – Kulturwirtschaft arbeiten.

Aus dieser Perspektive stützt sich das aufkommende Paradigma der Gouvernamentalität durch Kreativität auf ein ursprüngliches, transzendentes Verständnis von „Kreativität“, das sie als generische Anlage und innere Fähigkeit des einheitlichen Subjekts zur Selbstdarstellung und Selbstverwirklichung erfasst, indem es das widerstandsfähige kulturelle Unternehmertum gegen die Unsicherheit von Arbeit und Karriere mobilisiert. Die Individualisierung und Privatisierung der Kreativität wurde zu einem Schlüsselbegriff der kapitalistischen Lebensweise – und insbesondere der Art und Weise,

---

4 Angela McRobbie, *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*, Cambridge: Polity 2016.

5 Isabell Lorey, *Die Regierung der Prekären*, Wien: Turia + Kant 2012, Vgl. auch: Dies., „Gouvernamentalität und Selbstprekarisierung: Zur Normalisierung von KulturproduzentInnen“, <https://transversal.at/transversal/1106/lorey/de>.

wie der zeitgenössische Kapitalismus sich durch die alles durchdringenden Effekte der kreativen Arbeit neu gestaltet und neu arrangiert. Als Verkörperung der Etymologie, etwas *ex nihilo*, aus dem Nichts zu machen, prägen deutlich theologische Ideen von göttlicher Macht die Kreativität. Diese diskursive Übertragung der Kreativität vom Paradigma der Theologie auf das Paradigma der kulturellen Produktion könnte wertvolle Einblicke in zeitgenössische Regime der (Selbst-)Disziplin geben, wie sie sich im Kunstbereich durchsetzen. Trotz der anhaltenden Spaltungen von Klasse, „Rasse“, Ethnizität und Behinderung, die durch die Bedingungen kreativer Arbeit in der neoliberalen Ökonomie verstärkt werden, befördern die aufstrebenden diskursiven Regime marktorientierter Kreativität einen „diversen“ Begriff der kreativen Klasse und implizieren damit zugleich weiße Privilegien, einen bürgerlichen Feminismus und Homonormativität. Als fester Bestandteil der westlich-liberalen humanistischen Epistemologie und des Besitz-Individualismus wird Kreativität in all ihren ästhetischen, philosophischen und historischen Implikationen neu interpretiert: als strategische Arena des Humankapitals, der wettbewerbsfähigen Selbstbildung und des Eigeninteresses, des Prekaritätsmanagements und der Fantasien von der Kalkulierbarkeit der Zukunft im gegenwärtigen flexiblen Plattformkapitalismus.

Artikulationen von euphorischer techno-utopischer Interaktivität, hyperaktiver Vernetzung und Multi-Skills, Plattform-Selbstunternehmertum und New-Media-Unternehmenskultur unterstützen die aufkommenden und intensivierten Regime von prekarierten, deregulierten kreativen Arbeitsmärkten und „Creative

Industries“. Der Hype um die allgegenwärtigen Diskurse der Kreativität ist integraler Bestandteil der Biopolitik der prekären, multitaskingfähigen Selbstregierung. Diese Umstrukturierung der Arbeit, die die kulturelle Produktion im Spätkapitalismus definiert, umfasst vielfältige Konfigurationen, die von der Konstitution von Subjektivitäten über Wissenspraktiken und Wissensproduktion bis hin zur institutionellen Bildungsmaschine reichen. Das Kreativitätsdispositiv, das seine politische und ideologische Kraft aus projektbasierten Pädagogiken des „Edutainment“ bezieht, verdrängt und ersetzt das Seminar, den Text, die Lesegruppe und die langsame Zeitlichkeit der Forschung (alles Figuren, die als veraltete und „überpolitisierte“ Manifestationen der Dekonstruktion, des Poststrukturalismus und der linken kritischen Geisteswissenschaften festgeschrieben und diskreditiert werden). Es besteht kein Zweifel daran, dass solche Figuren, die im Einklang mit breiteren Politiken des Rassismus, des Kapitalismus und des Nationalismus auf die hierarchische Wissensorganisation des 19. Jahrhunderts zurückgehen, abgefedert, herausgefordert und auf andere Weise neu belebt werden müssen, aber die Frage ist, wie dies gegen die bürokratischen Normen der neoliberalen Hochschulbildung und zugleich gegen die faschistische, reaktionäre Aggression gegenüber „liberalen“ kulturellen Werten und linker Politik geschehen kann. Diese Art von Kritik wurde von neuen radikalen Epistemologien wie den post-/dekolonialen Studien, aber auch von der Occupy-Bewegung auf eine Weise artikuliert, die keine romantisierte Flucht aus der Institutionalität postuliert. Und natürlich liegt hier noch viel Arbeit vor uns.

Für mich bleibt jedoch die Frage, wie „Kreativität“, wenn sie als ein differenzierender Machteffekt von „post-work“ eingesetzt wird, verspricht, die Kunst, die Geistes- und Sozialwissenschaften in höherem Ausmaß „attraktiv“ zu machen, „kommunizierbar“, „zugänglich“, „flexibel“ und „sexy“ (alles wiederkehrende Themen, die eine erotisierte Kultur der konsumistischen Like- und Genießbarkeit signalisieren) – kurzum, marktfähig zu machen. Dieser Rahmen bezieht sich auf die Triebkräfte der Korporatisierung, Privatisierung und Beschleunigung, die den neoliberalen akademischen Markt und seine epistemische Gewalt definieren. Eines der bestimmenden Merkmale dieser Konfiguration ist ein unkritischer und essenzialistischer Rückgriff auf das Visuelle und das Digitale als onto-logische Gegenmittel zum Logozentrismus. Dieser Rückgriff lässt die Art und Weise unhinterfragt, wie das Visuelle und das Digitale selbst (sowie die Modalitäten des Visuellen, die durch digitale Technologien hervorgerufen werden) als Schlüsselorte des logozentrischen Denkschemas fungieren können, das die Logik des hyper-mediatisierten und überreizt/überreizenden Displays inmitten der modernen Marktwirtschaft der Selbstverwirklichung aufrechterhält. Die Logik der Erstellung des eigenen Profils auf Social Media- und Social-Networking-Seiten basiert auf Vorstellungen des Selbst, die visuell und digital durch die Produktion und Anhäufung von kreativem Mehrwert kuratiert werden. Im Großen und Ganzen birgt die Frage, ob Social-Networking-Medien eingesetzt werden können, um die Machtverhältnisse und Rezeptionsbedingungen, die die marktorientierte Logik der Kreativität aufrechterhalten, implizit zu verunsichern oder weiter zu festigen, nach wie vor konzeptuell herausfordernde Komplexitäten

für zeitgenössische Kunst, Kunstkritik und kritische Theorie in der Ära des globalen Kapitalismus.<sup>6</sup>

Kreative Arbeit fungiert als paradigmatisches Mittel und allgegenwärtiges Muster für „atypische“, freiberufliche, unregelmäßige und prekäre Beschäftigungsformen im Spätkapitalismus. Damit spiegelt sie – und verschleiert gleichzeitig – die historischen Bedingungen, unter denen prekäre und unbezahlte Arbeit ein wesentlicher Bestandteil der kapitalistischen Unterwerfung geworden ist, die speziell auf diejenigen ohne Klassen-, Geschlechts-, Ethnizitäts- und staatsbürgerliche Privilegien (wie z. B. Migrant\_innen und gegenderte Hausangestellte) zugeschnitten ist. Das Regulierungsideal der gewinnorientierten Kreativität impliziert die Biopolitik der Verwaltung des Lebens selbst durch die Produktion von Lebensstilen, die „unabhängig“ von Sozialansprüchen, gewerkschaftlicher Organisation, sozialen Institutionen und letztlich von anderen Menschen sind. Kreativität erweist sich als Gegenmittel gegen die „Schande“, sich auf Sozialdienste und Solidaritätspraktiken zu verlassen. Die Produktion von Subjekten als leidenschaftlichen und widerstandsfähigen „Unternehmer\_innen ihres eigenen [rationalen] Selbst“ (in Foucaults Arbeit über das Humankapital und den Homo Economicus) basiert auf einer Ethik und Ästhetik der künstlerischen Selbstsorge, Selbstverantwortung, Selbstinvestition, Selbstentwicklung und Selbstregierung.

---

**6** Für eine scharfsichtige Analyse der Frage der Vermittlung und der historisch-zeitlichen Formen des „Zeitgenössischen“ in der zeitgenössischen Kunst, wie die Formen der Aufmerksamkeit, der Erinnerung und Erwartung, die zeitgenössische Kunst als Bedingungen ihrer Existenz produziert, vgl. Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: The Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso 2013.

Die politischen Fragen, die sich aus diesen Prozessen ergeben, lauten: Kann die zeitgenössische Kulturproduktion nur als ökonomischer und ideologischer Machtkanal oder auch als komplexer Raum für die Möglichkeit von Anfechtung und Kritik betrachtet werden? Wie kann man sich dem Kreativitätsdispositiv und seinen normativen Beschwörungen und subjektivierenden Effekten widersetzen und es deaktivieren? Dies würde einen dialektisch komplizierten und innerlich widersprüchlichen Begriff der Kritik an Machtstrukturen implizieren, der nicht als metaphysisch außerhalb dieser Machtbeziehungen angenommen wird. Mein Argument ist, dass dieses Kreativ-Entwerden die Bedeutung und Praxis von Kreativität nicht umwerfen, sondern radikal neu definieren und figurieren würde, im Sinne einer exzentrischen, transversalen und relationalen Konzeptualisierung von Handlungsweisen, wie sie in Machtverhältnisse eingeschrieben sind und von diesen abhängen. In McRobbies Begriffen liegt die Hoffnung darin, die Bedeutung und Praxis einer „leidenschaftlichen Arbeit“ für die Zukunft neu zu definieren. Eine solche kritische Vision von Kreativität, die gleichzeitig über die Kreativität hinausgeht – oder: Kreativität als Kritik –, besteht darin, Möglichkeiten zu schaffen, die politische und ethische Subjektivität genauso umzugestalten wie das Vermögen des Widerstands außerhalb der Idee eines egozentrischen, autarken, unternehmerischen individuellen Subjekts. Wieder einmal besteht die Herausforderung darin, Freiräume für die Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Möglichkeit des Handelns jenseits von Determinismus und Voluntarismus zu schaffen. Sind wir also ganz und gar diesem starken normativen Verständnis von Kreativität unterworfen und durch es bestimmt? Nein – die

Subjektivierungsprozesse lassen sich nicht auf eine totalisierende Logik linearer Zeitlichkeit und teleologischer Erfüllung reduzieren. Wie können wir uns also als soziale und relationale Subjekte anders gestalten? Wie können wir die Bedingungen der epistemischen Gewalt, durch die wir konstituiert wurden, rekonstruieren? Wie können wir dazu motiviert werden, mit anderen, für andere zu handeln? Welche Formen von kritischem Engagement und Desengagement könnte dies mit sich bringen? Welche anderen Modalitäten und gelebten Erfahrungen der Kreativität sind möglich? Wäre es möglich und notwendig, Kreativität als kritisch-starke soziale Praxis zu dekolonisieren, „entproduzieren“, sie zurückzugewinnen und in gewisser Weise wiederherzustellen? Ausgehend von feministischem, postkolonialem und antirassistischem situiertem Wissen impliziert eine kritische Position, ebensolche Fragen zu formulieren und sie auf die mögliche Zukunft einer transformativen Politik hin offen zu halten, die eine Offenheit für Kontingenz und kreative Dissonanzen begleitet und zuspitzt.

Das anhaltende kollektive Bekenntnis zu kritischen Möglichkeiten, den Raum der kulturellen Produktion neu zu imaginieren, besteht im gegenwärtigen Moment darin, die Kreativität aus ihrer Aneignung durch die Logik der prekären Unterwerfung wiederzugewinnen und andere Möglichkeiten (andere Formen des Möglich-Seins) für sie zu finden, mit denen die Grenzen von aktiv-passiv, operativ-inoperativ, sogar von potent(iell)-impotent(iell) in Frage gestellt werden. Die aufs Neue formulierte Problematik des Kunststreiks, die Sofia Bemeza uns hier unterbreitet, umfasst zugleich *Verweigerung*, *temporäre Adraneaia* und *Organisation*. Ich behaupte, dass diese Aktualisierung die kritische

Möglichkeit verteidigt, Kreativität als radikalen Wandel in den Feldern von Kunst und Kultur, innerhalb und in Bezug auf Kunstinstitutionen, zu „entwerken“.<sup>7</sup> Die Problematik könnte auch ein anderer Name für ein Überdenken des Zeitbegriffs innerhalb der Kunstproduktion, für seine performative Öffnung für unterschiedliche verkörperte Inszenierungen sein. Weder Arbeit noch Arbeitslosigkeit, oder vielleicht sowohl Arbeit als auch Arbeitslosigkeit, wird der Kunststreik zu einem Begriffsapparat, der es uns ermöglichen könnte, etwas über das Verhältnis von Kunst und Arbeit, über die komplexe Spezifität des Verhältnisses von künstlerischem Werk und Kunstarbeit und über die Positionalität von Kunst und Auseinandersetzungen innerhalb/gegen postfordistische Produktionsmechanismen zu erfassen. Die Konfiguration des Streiks ist durch die klassisch marxistische Perspektive der Arbeit und der Produktionsweisen gekennzeichnet und müsste daher neu historisiert und artikuliert werden, um korporatisierte und prekarisierte Lebens- und Arbeitsformen in all ihren sich überschneidenden geschlechtsspezifischen, rassistischen und Klassen-Implikationen anzusprechen. So war der Kunststreik in seinen verschiedenen historischen Einsätzen, Fehlzündungen und Misserfolgen seit dem Aufruf der Art Workers Coalition zum Kunststreik 1969 aus Protest gegen die Eingebundenheit von Museumsverwaltungen in Kriegsindustrien, keineswegs eine Geste der Negierung künstlerischer Arbeit. Als ambivalenter Modus der Einbehaltung der Arbeit und der

---

<sup>7</sup> Der Begriff „entwerken“ kommt dem nahe, was Jean-Luc Nancy als Rückzug aus dem Werk und seinen Prädikaten der Produktion und Fertigstellung beschreibt. Vgl. Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris: Galilée 2014.

Neugestaltung ihrer Bedingungen ist der Kunststreik vielmehr eine offene, nicht realisierte Möglichkeit, (im Sinne von Bempenza) ein „unvollendetes Werk“<sup>8</sup> geblieben, mittels dessen man sich mit den weiter reichenden Problemen auseinandersetzen kann, die diese historische Zeit ausmachen, vom Subjekt der Politik und der politischen Gemeinschaft über das institutionelle Engagement und Desengagement, bis zu Koalitionspolitik und Zeit als Figur des Politischen. Wie würde in diesem Zusammenhang ein Kunststreik – sowohl als soziale Praxis als auch als künstlerische Performance – in der gegenwärtigen Situation der kulturellen Produktion umgesetzt werden und sinnvoll sein? Wie würde er seiner mimetischen Aneignung als „Kunstwerk“, das den Gegebenheiten des Kunstmarktes allzu sehr entspricht, widerstehen – oder sich ihrer Unwiderstehlichkeit widersetzen? Und wie könnte er einen alternativen Begriff der Kreativität hervorbringen, als Weigerung, der Kreativitätsanrufung nachzukommen? Die Un/Möglichkeit, die sich dieser Art der Befragung zeigt, ist vielleicht der mächtigste Aspekt dessen, worum es beim Kunststreik geht.

Kunststreiks, Besetzungen, aber auch subtilere, langsame, komplexe und sogar unwahrnehmbare Interventionen können transformative, welterzeugende Praktiken werden, die darauf bestehen, hier und jetzt neue Lebens- und Arbeitskünste zu verwirklichen, verkörperte Erfahrungen der kritischen Praxis und des Begehrens, Wege der Wiederaneignung öffentlicher Räume und

---

<sup>8</sup> Sofia Bempenza, „Art strike“ The unfinished work...“, in Eva Fotiadi und Nikos Doulos (Hg.), *Event as Process – Cities in an ongoing state of emergency and the artists' stance*. Agora – Athens Biennale 2013, <http://athensbiennale.org/event-as-process/>.

Formen des Werdens und Zusammenkommens als politische Subjekte. Bestimmte Ansätze dieser politischen Interventionen bieten eine wertvolle konzeptuelle Perspektive, die versuchen, universalistische politische Handlungsmodi durch verkörperte, differenzierte, situierte, partielle und kontingente Perspektiven zu ersetzen (was nicht auf „Identitätspolitik“ hinausläuft, sondern eine Kritik an der konservativen Indifferenz gegenüber Unterschieden einschreibt) und dominante Paradigmen dessen, was als politische Vision und Kampf gilt, zu hinterfragen. In dieser Hinsicht lassen sich die Bewegungen der prekären Kunstarbeiter\_innen von den intellektuellen und politischen Strategien sexualisierter, rassisierter Subjekte inspirieren, die sich organisieren und gegen die etablierten Bedingungen der Verfüg- und Ersetzbarkeit kämpfen, wie sie in den Matrizen epistemischer Gewalt verwurzelt sind und bestimmte Körper unkenntlich oder in Geschichte, Kultur und bildender Kunst allzu kenntlich machen.

Migrantische Streikbewegungen wie der transnationale migrantische Streiktag am 1. März erfassen die politische Bedeutung des Anspruchs und des Kampfes für ein Recht durch die Ausübung dieses Rechts gegen alle Widerstände angesichts des neoliberalen Verfalls der Rechte von Arbeitnehmer\_innen, der Unsichtbarkeit und Ersetzbarkeit von migrantischer Arbeit, der Privatisierung des öffentlichen Raums und der Regime von Rassismus und Sekuritisierung. Der Internationale Frauenstreik, der sich an Feminist\_innen aller Geschlechter wendet, versucht, transnationale feministische und antikapitalistische Perspektiven neu zu erfinden, und hat auch verschiedene Ansätze feministischer kuratorischer Phantasie inspiriert, die sich auf die Kämpfe um

die unsichtbare und privatisierte unbezahlte Pflegearbeit stützen und sie in die öffentliche Diskussion einbringen.<sup>9</sup> Andere Initiativen wie das Carrotworkers Collective in London (ein Kollektiv aus ehemaligen Praktikant\_innen und Kulturarbeiter\_innen) haben sich auf den Kampf gegen Prekarität, unbezahlte Praktika und Lohnungleichheiten im Kunstbereich konzentriert. Im Mai 2015 zeigte die Gruppe anonymer feministischer Aktivistinnen, die seit über drei Jahrzehnten unter dem Label Guerilla Girls Sexismus und Rassismus in der bildenden Kunst thematisiert und bekämpft, eine listige Projektion an der Fassade des Whitney Museum of American Art in New York, die Einkommensungleichheit und Korporatisierung in Kunst- und Kulturinstitutionen thematisierte. Und seit 2016 protestiert die New Yorker Bewegung Decolonize This Place gegen die festgefahrene Weißheit der Kunstinstitutionen. Sie „übernahm“ Museumsführungen, um enteignete Artefakte und die koloniale Rationalität von Museumsausstellungen herauszustellen, protestierte gegen die institutionelle Verherrlichung der weißen Vorherrschaft auf Kosten der indigenen Kulturen, indem sie die Roosevelt-Statue am Eingang des American Museum of Natural History verdeckte, und forderte den Rücktritt von Warren Kanders, dem stellvertretenden Vorstandsvorsitzenden des Whitney Museums (dem Eigentümer jenes Tränengasproduzenten, dessen

---

<sup>9</sup> Angela Dimitrakaki, „Feminist curating and the feminist struggle today“, Vortrag an der Hamburger Universität im Rahmen des Seminars „Society into Art“, am 3. Juni 2019. Vgl. auch Angela Dimitrakaki und Lara Perry (Hg.), *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions*. Liverpool: Liverpool University Press 2013.

Produkt gegen die Migrant\_innenkarawanen entlang der US-mexikanischen Grenze eingesetzt wurde). Zusammen mit anderen Kollektiven wie dem Art Space Sanctuary, der Chinatown Art Brigade und Take Back the Bronx veranstaltet die Gruppe wöchentliche Aktionen am Whitney, um das Museum unter Druck zu setzen, sich von den Profiteur\_innen staatlicher Gewalt zu distanzieren.<sup>10</sup>

Einige dieser aktivistischen Interventionen basieren auf intersektionalen, *critical race* und feministischen Epistemologien, die sich mit der visuellen Repräsentations-Gewalt des weißen männlichen Blicks beschäftigen. Gleichzeitig haben die Occupy-Bewegung und die Black Lives Matter-Bewegung die Kunstpolitik inspiriert, wobei sich die Auseinandersetzung mit deregulierter Beschäftigung, Prekarisierung, Ausbeutung und Verschuldung in der Kunstarbeit mit einer

---

**10** Künstler\_innen protestierten und sagten ihre Teilnahme an der Whitney Biennial 2019 ab (<https://www.artforum.com/news/artists-withdraw-from-whitney-biennial-as-backlash-builds-against-warren-kanders-80360>). Die aktivistischen Interventionen von Decolonize This Place haben auch den Raum für potenzielle reflexive Engagements mit der intersektionalen Komplexität eröffnet, die Antworten auf institutionelle Strukturen der Unterdrückung – einschließlich weißer Vorherrschaft, Hetero-Patriarchat und Armut – markieren, indem sie für die Repräsentation von Schwarzen und anderen *communities of color* in höherrangigen Positionen innerhalb kultureller Institutionen kämpfen. Die Entscheidung des Brooklyn Museums, eine weiße Frau als beratende Kuratorin für afrikanische Kunst einzustellen, führte 2018 zum Widerstand der Aktivist\_innen-gruppe, die argumentierte, dass die Ernennung die „allgegenwärtigen Strukturen der weißen Vorherrschaft im Kunstfeld“ fortschreibe. Okwui Enwezor, der renommierte nigerianisch-amerikanische Kurator und Kunstwissenschaftler, beschrieb diese Kritik als „eine reduzierte Sicht auf die Kunstwissenschaft, nach der qualifizierte und engagierte Wissenschaftlerinnen wie Kristen [Windmuller-Luna] sich dadurch disqualifizierten, dass sie weiß und weiblich sind“.

Kritik an jenen ästhetischen und ästhetisierten Ungerechtigkeiten der Rassifizierung und Vergeschlechtlichung verflechten, die die Maschinen der Kulturindustrie in Gang halten. Kontinuierliche Koalitionen zwischen der Dekolonisierung von Institutionen und kritischen Epistemologien einerseits und dem Widerstand gegen die Marktlogik kultureller und akademischer Institutionen andererseits führen zu mutigen und notwendigen Ansätzen, die versuchen, die Frage der Ästhetik und des Humanen/der Humanwissenschaften in der heutigen Welt auf politische Weise zu durchdenken und zu dezentralisieren.<sup>11</sup> Solche historisch und raumzeitlich spezifischen performativen politischen Praktiken an den Schnittstellen von Kunst, Theorie und Politik eröffnen den Weg für die Vorstellung und Herausbildung dissidenter Subjektivitäten, Koalitionen und situiertem Wissen – fragil und hartnäckig, kritisch und kreativ zugleich.

---

**11** Vgl. Athena Athanasiou im Gespräch mit Simon Sheikh: „Formations of political-aesthetic criticality: Decolonizing the global in times of humanitarian viewership“, in: Paul O’Neill, Simon Sheikh, Lucy Steeds and Mick Wilson (eds.), *Curating After the Global: Roadmaps for the Present*, Cambridge, MA: MIT Press 2019.



## Situierung

### Vom Schreiben einer theoretischen Arbeit in einer Fremdsprache

*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.*<sup>1</sup>  
Roland Barthes

Allein das Wort Fremdsprache ist mir ein Rätsel. Wie lange ist (d)eine Sprache eine fremde? Eine zweite oder eine dritte Sprache, die weder die Mutter- noch die Vatersprache ist, sondern eher die Sprache einer befreundeten Tante? Wie wirkt eine Schriftsprache, die als Fremdsprache benutzt wird?

Unterschwellig, dominant, brüchig, aber auch lustig ist der Kampf insbesondere zwischen meinen zwei oder drei Sprachen (Griechisch, Deutsch, Englisch) gewesen. Das Denken erscheint mehr oder minder fehlerhaft in allen Sprachen, es fehlt immer was. Die eine Sprache korrigiert die andere, die erste diszipliniert die zweite oder umgekehrt, und eine muss am Ende über den Sinn und die Artikulation des Satzes siegen. Meine Schriftsprache zwischen Griechisch und Deutsch ist auch ein Konglomerat der Zeichen und der Klänge. Sie ist eine Fehlartikulation: Symbiose von Begriffen, Deutungen und Gefühlen. Sie ist zugleich eine permanente Aushandlung von Inhalten, die weder ganz noch halbrund sind, sondern oft nicht-linear, gebrochen und

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, New York: Hill and Wang 1968, S. 17.

unverständlich. Anderswo wirkt der Text zwischen zwei Sprachen befremdend und unlogisch. Um wessen Vernunft handelt es sich?

Das vorliegende Buch ist keine Aushandlung der Möglichkeit des Schreibens in einer Fremdsprache. Es ist eher ein Versuch, jene Wörter, jene Semantiken und jene Bilder, die ich in einer Sprache zu kennen behaupte, in eine andere migrieren zu lassen. Dieses Buch ist von Ausschlüssen und Einschlüssen geprägt. Es ist im Bewusstsein des (Sprach-) Mangels geschrieben. Verfasst mit allen Symptomen der Mehrsprachigkeit und allen Freiheiten, die sich die schreibende Person selbst genommen hat. Es entspricht nicht allen akademischen Standards, die der deutschsprachige wissenschaftliche Raum vorgibt oder anerkennt. Dieses Buch erscheint trotzdem auf Deutsch. Es basiert auf Überlegungen und Recherchen im Rahmen meiner Dissertation mit dem Titel „Dissensuelle Praxis. Zum Verhältnis von Konflikt, Hegemonie, Öffentlichkeit und Kunst“, die 2017 an der Akademie der bildenden Künste in Wien vorgelegt wurde.

Dieses Buch wurde größtenteils in Zürich und teils in Wien geschrieben; sich ausruhen konnte die Autorin in Athen und manchmal in Berlin. Das Buch basiert auf Primärliteratur, die entweder auf Englisch oder Französisch erschienen ist, die für die Ökonomie des Dissertation-Schreibens jedoch auf Deutsch studiert wurde. Das Buch beschäftigt sich mit Theoriequellen, die vornehmlich im angloamerikanischen Raum existieren und mit Recherchen über künstlerischen Positionen, die im ost- und zentraleuropäischen Raum sowie in den USA zu verorten sind. Der berücksichtigte Stand der Forschung endet 2017. An einigen Stellen wurden Ergänzungen und Aktualisierungen bezüglich gegenwärtiger Praktiken vorgenommen.

Die Tätigkeit des Schreibens wurde von Kolloquien und Seminaren an der Wiener Akademie der bildenden Künste, vom Unterrichten an der Zürcher Kunsthochschule sowie von eigenen künstlerischen Arbeiten und kulturpolitischen Aktivitäten in Zürich und Athen begleitet. Ich habe mich zwischen den Städten bewegt, bin eine Weile stehengeblieben, habe mich selbst zu Pausen gezwungen und immer wieder geschrieben, Ideen entwickelt und gelesen. Es wurde wild und heterogen gelesen: Kunst- und Kulturtheorie in deutschsprachigen Büchern und Zeitschriften; Kunstkritik in englischsprachigen Publikationen; Philosophie jeder Vernunft auf Griechisch und Deutsch; Nachrichten in multilingualen sozialen Medien, in griechischen und deutschsprachigen Blogs sowie in englischsprachigen Zeitungen; Kochrezepte auf Deutsch; Literatur eher auf Griechisch.

Die Tätigkeit des Schreibens wurde permanent beeinflusst und verbessert durch meine Freund\_innen, Kolleg\_innen und Lehrer\_innen im deutschsprachigen Raum. Das Schreiben wurde dennoch ständig vom Hören der Polysemie der vielen Dialekte der Fremdsprache begleitet und hat darunter oft gelitten. Hochdeutsch ist eine Konstruktion, die ich mir angeeignet habe. In der Praxis sah die Fremdsprache anders aus: Sie war Deutsch aus Zürich, Deutsch aus Bern und Sankt Gallen, Wienerisch, Deutsch aus Klagenfurt, aus Berlin, aus Köln und Konstanz. Zudem wurde meine Wahrnehmung der deutschen Fremdsprache von migrantischen Schülerinnen in der Autonomen Schule in Zürich geprägt. Mitunter existiert das Hören und Lesen meines eigenen „Deutsch“ beinahe fließend im Wort und beinahe trainiert in Schrift.



# 1. Kunststreik: Verweigerung, temporäre Adraneia, Organisation

## Streiken - Mittel zum Zweck (nicht nur) im Kunstfeld

Streiken ist den Brotteig stehen zu lassen, ohne ihn zu backen, die Fabrik – im Unterschied zum Film der Brüder Lumière – nicht zu verlassen, sondern sie zu besetzen, die Museen ohne Aufsicht zu lassen, als Schauspielerin dem Theater mitten in der Aufführung den Rücken zu kehren. Streiken ist das Protestieren von Arbeiter\_innen für die Beendigung des Krieges im Sowjetischen Russland. Streiken ist zusammen mit tausenden Frauen\* in südamerikanischen Ländern, in Spanien und in Polen für gleichen Lohn und das Recht auf körperliche und sexuelle Selbstbestimmung auf die Straße zu gehen. *Si paramos el mundo para* oder *Wenn wir streiken, steht die Welt still*. Mit diesem Motto nahmen tausenden Frauen\* samt Komplizenschaft beim 14. Juni-Frauen\*Streik in allen Schweizer Städten teil. Streiken ist die Politisierung der reproduktiven und affektiven Arbeit im hochgradig feminisierten Pflegesektor wie etwa im Sorgestreik der Gruppe Precarias a la deriva in Madrid oder im Pflegestreik an der Berliner Charité. Streiken ist Busse, Bahnen und Flugmaschinen in Argentinien still zu legen. Streiken sind die Proteste der Zuckerrohrarbeiter\_innen für das Recht auf unabhängige Gewerkschaften im Iran. Streiken ist die Verweigerung körperlicher Arbeit auf den Plantagen in Südamerika. Streiken ist gegen prekäre Arbeitsbedingungen und den Abbau von Sozialleistungen von Athen bis Berlin zu kämpfen. Streiken ist das Kunstmagazin *Artforum* zu

boykottieren, wie Lucy Lippard zwischen 1967–1971 es tat, weil dessen Herausgeberschaft das Werk von People of Colour und Künstlerinnen\* ignorierte.<sup>2</sup> Streiken ist Briefe an Künstler\_innen zu schreiben, um sie – wie Gustav Metzger mit seinem Streikaufruf *Years Without Art* – zu mobilisieren, oder den Kunstraum leer zu lassen, wie Dora Garcia mit ihrer Arbeit *The artist without works: a guided tour around nothing* es tat.

Diese Auflistung ist ein Versuch, den Streikbegriff durch Handlungen des kollektiven wie individuellen Streikens zu konkretisieren. Streiken verstehe ich als wesentliche Form der Verweigerung und des Dissenses. Streikpraxis meint nicht nur den gewerkschaftlichen oder politischen Streik, sondern auch die Unterbrechung der Arbeit und die Sichtbarmachung von Produktionsverhältnissen: im Call-Center, im Spital, in der Schule, in der Küche, im Museum. In diesem Buch geht es in erster Linie um die Erprobung von Streikarten im Feld der Kunst- und Kulturproduktion. „Work is a disease“, schrieb Mladen Stilinović in seiner schriftlichen Deklaration an Karl Marx, und stellte dabei die Idee der gesellschaftlichen Lohnarbeit genauso wie die Kunstproduktion als Arbeit infrage. Stilinović führte das Verständnis von Kunst *als* Arbeit bis ins Absurde: Mit seiner Arbeit *Artist at Work* (1978) provozierte er schlafend im Bett den Status des zeitgenössischen Künstlers im Jugoslawien der 1980er Jahre. Im selben historischen

---

<sup>2</sup> Lippard nahm außerdem zusammen mit Faith Ringgold (Women Students and Artists for Black Art Liberation), Poppy Johnson (Guerilla Art Action Group) und Brenda Miller an den mehrmonatigen Aktionen „50% Black Women Artists“ (1971) teil, die sich gegen die Repräsentationspolitik des Whitney Museum of American Art richteten.

Kontext entwarfen Sanja Iveković und Dalibor Martins als Teil der Gruppe RZU bzw. der Working Community of Artists in Zagreb das sogenannte *Ugovor* (*Agreement*, 1979).<sup>3</sup> Mit dieser Vereinbarung versuchten sie, das Arbeitsverhältnis zwischen Künstler\_innen und Institutionen zu regeln.

Das Streiken in der Kunst hat eine lange Geschichte, die auf verschiedene Positionen und Praktiken der Verweigerung, der Ablehnung und der Sabotage hinweist. Nach dem zweiten Weltkrieg gründeten Künstler\_innen in New York die *Artists Equity Association*, die 1948 bzw. ein Jahr nach ihrer Gründung bereits über tausend Mitglieder zählte. Ihre Vorgänger\_innen in den 1930er Jahren waren die Künstler\_innengewerkschaft *Artists Union* und das an sie gekoppelte Bündnis *Artists Committee of Action*, das im Übrigen die Zeitschrift *Art Front* (1934–1937) herausgab. Der Schriftsteller und Künstler Alain Jouffroy forderte in seinem Essay *What is to be done about Art?*, geschrieben in Algerien 1968, einen Kunststreik und gründete im gleichen Jahr „L'Union des Ecrivains“ in Paris. Ende der 1960er Jahre formierte sich in New York die Gruppe *Art Workers' Coalition*, die mit aktivistischen Handlungen politisierte. Ihr Ziel bestand darin, die Museen dazu zu drängen, ökonomische Diskriminierung und Ungleichheit in der Ausstellungspolitik zu beenden um sicherzustellen, dass mehr Frauen und schwarze Künstler\_innen vertreten sind. Am 28. Januar 1969 schrieb die Gruppe an den MoMA

---

<sup>3</sup> Fokus Grupa, „I sing to pass the time“, in: Minna Henriksson, Erik Krikortz, Airi Triisberg (Hg.), *Art Workers – Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice*, Berlin/ Helsinki/ Stockholm/ Tallinn: Nordic-Baltic Art Workers' Network for Fair Pay 2015, S. 119–138.

Direktor Eates Lowry einen öffentlichen Brief mit dreizehn Forderungen. Die Künstlerin Lee Lozano, Mitglied der Art Workers' Coalition, verabschiedete sich vom New Yorker Kunstbetrieb mit ihrer Arbeit *General Strike Piece* (1969). Lozano hatte mit dieser Arbeit die Streikforderungen der AWC in eine künstlerische Geste der Verweigerung umgesetzt. Francesco Matarrese in Bari lehnte mit einem Telegramm der Verweigerung (*Telegramma die rifiuto*, 1978) die Teilnahme an einer Ausstellung ab und verkündete zugleich einen radikalen Rückzug aus dem Kunstbetrieb, der bis ca. 2011 dauerte.<sup>4</sup> Gustav Metzger versuchte mit *Years Without Art 1977–1980* seine Kolleg\_innen zu überzeugen, drei Jahre lang Kunst zu bestreiken, um die Auseinandersetzung mit dem kritischen Potenzial der Kunst zu intensivieren. Bob Black, der Autor von *The Abolition of Work*, publizierte 1989 den Essay *The Refusal of Art*, in dem er in Zusammenhang mit der Gruppe PRAXIS einen Kunststreik nach Metzgers Idee ausrief. Black schrieb über die Verweigerung von Kunst und die „Kunst“ der Verweigerung von Lohnarbeit: „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.“<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Vgl. Francesco Matarrese, „Am Firmament existieren die gangbaren Wege – Nachdenken über Verweigerung und Erlösung“, Ein Gespräch mit Herbert Kopp-Oberstebink und Judith Elisabeth Weiss, in: *Kunstforum International*, Bd. 231/2015, S. 146–154.

<sup>5</sup> Bob Black, „The Refusal of Art“, in: *Friendly Fire*, New York: Autonomedia 1992, S. 214.

Metzgers Idee des dreijährigen Streiks inspirierte außerdem Goran Djordjević (International Artists Strike, Belgrade) und später Stuart Home und die Neoisten, die in der ersten Ausgabe des Magazins *YAWN – Sporadic Critique of Culture* einen Kunststreik aufriefen: „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.“<sup>6</sup> Eine besondere Art der Kunstverweigerung war die Entscheidung von Art in Ruins in London. Das Künstlerkollektiv, gegründet 1984 von Hannah Vowles und Glyn Banks, ist eines Tages mit einer Geste der radikalen Repräsentationsverweigerung untergetaucht. Einige Jahre später versuchte die Künstlerin Eva Weinmayr mit ihrer Arbeit *I Wonder What The Silence Was About* (2010) die Spuren von Art in Ruins ausfindig zu machen. Obwohl alle diese Aufrufe eher als Konzepte und weniger als realisierte Streiks funktionierten, legten sie das Verhältnis von künstlerischer Arbeit und kapitalistischer Wertgesellschaft offen.

Künstlerische Arbeiten und Initiativen nach der Jahrtausendwende thematisieren viel konkreter die Arbeitsbedingungen im internationalen Kunstfeld. Die Fokus Grupa etwa interessiert sich für Künstler\_innenverträge und Künstler\_innenrechte und führte 2009 mit dem Projekt „Art & Market“ eine Recherche über den ökonomischen Einflussfaktor von Kunst in Großstädten und über die Arbeitsbedingungen von Künstler\_innen in Zagreb sowie in Anyang bei Seoul (im Rahmen eines Residency Programms) durch. Maria Eichhorns Rechercheprojekt „The Artists’ Contracts“ basiert auf

---

<sup>6</sup> *YAWN, SPORADIC CRITIQUE OF CULTURE*, Nr. 1, 19.9.1989.

Interviews mit Künstler\_innen und Galerist\_innen, die zwischen 1996 und 2005 geführt wurden, und dokumentiert die Mechanismen des Kunstmarkts, die Rolle von Sammlungen und Museen und die Rechte der Künstler\_innen.<sup>7</sup> Im Rahmen ihrer späteren Arbeit *5 weeks, 25 days, 175 hours* (2016) schloss Eichhorn die Chisenhale Gallery in London und verlangte von allen Mitarbeiter\_innen, der Galerie während der fünf Wochen der Ausstellung ihre Arbeit zu entziehen. Diese konzeptionelle Geste des „Nicht-Tuns“ d. h. das temporäre Aussetzen der Lohnarbeit, ist eine profunde Kritik an der institutionellen Arbeitsweise im gegenwärtigen Kunstbetrieb. Das Künstlerkollektiv Claire Fontaine aktualisiert das Konzept des *human strike*, wie es vom italienischen Feminismus der 1970er Jahre geprägt wurde, und hebt das Verhältnis zwischen Kunst, Re-Produktion und Affekt hervor. Der *human strike* der Gegenwart fokussiert auf die libidinöse Ökonomie und die von der politischen Ökonomie unbeachteten Strukturen des Begehrens.<sup>8</sup> Diese jüngeren Beispiele, die den Streik als Form der Kunstverweigerung oder der Institutionskritik einsetzen, zeigen, dass Kunststreik als Konzept noch Konjunktur hat.

Nach der Weltfinanzkrise von 2008 und am Beginn der 2010er Jahre formieren sich viele Künstler\_innen-Initiativen und -Organisationen, die die prekarisierenden Arbeitsstrukturen im Kulturfeld und

---

<sup>7</sup> Maria Eichhorn führte Interviews u. a. mit Carl Andre, Michael Asher, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Ryman, John Weber, Lawrence Weiner und Jackie Winsor über den Verkauf von Kunstwerken und die Rechte von Künstler\_innen in Kunstinstitutionen.

<sup>8</sup> Claire Fontaine, *Human strike has already begun and other writings*, Lüneburg: Mute & PML Book Leuphana University 2013, S. 29.

das „kreative Kapital“ im Neoliberalismus thematisieren: Die Initiative *Haben und Brauchen* in Berlin, die Kampagne *Fair Pay* der IG Kultur in Wien, die Precarious Workers Brigades in Großbritannien, die Gruppe Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.) in New York, die Plattform ArtLeaks in Osteuropa und das Civic Forum of Contemporary Art (OFSW)<sup>9</sup> in Polen beziehen sich auf die lange Geschichte des Aktivismus im Bereich Kunst *als* Arbeit und fordern eine Re-positionierung der Kunstmuseen und Kulturorganisationen. Diese Gruppen und Initiativen lancieren Projekte, die die übliche *no-payment-practice* im Kunstfeld zurückweisen, konkrete Richtlinien im Sinne von *policy making* für Kunstinstitutionen vorschlagen und Prekarität über das Kunstfeld hinaus verhandeln.

Die verschiedenen Streikpraktiken im Kunstkontext – seien es ästhetische Formen des Entzugs, der konzeptuellen Negation oder Zeichen des Protests – erzeugen Brüche in bestehenden Machtssystemen und bieten ein alternatives raum-zeitliches Dispositiv. Aber auch das Streiken im Kunstkontext ist jedoch von ökonomischen und politischen Kontexten abhängig: Jede Streikpraxis ist an Machtapparate gebunden, die sie immanent kritisiert oder sogar negiert. Streikpraktiken

---

<sup>9</sup> Die Aktivitäten des „Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej“ konzentrieren sich seit 2011 auf die Arbeitnehmer\_innenrechte der Künstler\_innen und die Einbeziehung von Künstler\_innen in das Renten- und Krankenversicherungssystem in Polen. Das Forum organisierte 2012 einen Kunststreik, an dem Künstler\_innen und Galerien teilnahmen, und zwar mit dem Ziel, die Bedingungen der künstlerischen und kreativen Arbeit und die Bestimmungen der Förderprogramme des Kulturministeriums zu verhandeln. 2014 unterzeichnete OFSW mit den Institutionen die ersten „Mindestlohnabkommen für Künstler und Künstlerinnen“, <https://forums.tukiwspolczesnej.blogspot.com/> (1.8.2019).

konstituieren im Umfeld der Kunst- und Kulturproduktion Räume des institutionellen Konfliktes: Von symbolischen Konzepten der Dissidenz, der kritischen Negation und des ästhetischen Widerstands bis hin zu organisierten kulturpolitischen Interventionen richten sich Streikpraktiken gegen Museen, Kunstinstitutionen und den Kunstmarkt. Kunststreiks als so ironische wie ernsthafte „Attacken“ auf das hegemoniale Kunstsystem sind Ansätze, die die Produktion und Vermarktung von Kunst, ihren besonderen Status als eigenständige Arbeit innerhalb der kapitalistischen Produktionsweise sowie das Künstlersubjekt als Arbeiter\_in hinterfragen.

Das Selbstverständnis bzw. die Identifizierung als *art workers* entstand nach dem zweiten Weltkrieg beim Versuch, die Widersprüchlichkeit der künstlerischen Arbeit, die zugleich als *work* (Tätigkeit) und als *labor* (Lohnarbeit) verstanden werden kann, zu beleuchten. Nicht nur das Selbstverständnis von Kunst als Arbeit, sondern auch ihre Verweigerung wurden in den USA im Kontext von institutionskritischen und aktivistischen Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre, die sich mit Repräsentationspolitik im westlich-hegemonialen Kunstfeld auseinandersetzten, propagiert.<sup>10</sup> Sowohl durch kollektiv organisierte Institutionskritik als auch durch ihre individuelle künstlerische Praxis, versuchten Künstler\_innen wie Lee Lozano, Mierle Laderman Ukeles, Faith Ringgold und Gustav Metzger, die immanenten Widersprüche des Konzepts „künstlerische Arbeit“ zu problematisieren. Historisch wie gegenwärtig fungiert der Kunststreik zugleich als Kritik und Offenlegung,

---

**10** Julia Bryan-Wilson, *Art Workers*, Berkeley: University of California Press 2009, S. 13–32.

Reform und Ablehnung der Produktionsregeln im kapitalisierten Kunstbetrieb. Kunststreik ist außerdem eine Form von politischer Arbeit, die konfliktuell, machtkritisch und widersprüchlich ist. Schließlich ist jeder Kunststreik ein Versuch, im eigenen Haus bzw. im eigenen Feld politisch zu handeln.

Im Folgenden werde ich das Streiken als Verweigerung, als Selbst-Organisation und als Strategie der Sichtbarmachung untersuchen. Das Streiken baut auf eine Vielzahl von Widerstandspunkten, die niemals außerhalb der (institutionellen) Macht liegen. Widerstand wird hier mit Foucault und Raunig als Multiplizität verstanden, der keine einheitliche Vorstellung von Macht entspricht. Vielmehr ist von einer unregelmäßig gestreuten Vielfalt von Widerstandspunkten auszugehen.<sup>11</sup> Anhand historischer Positionen wie Artists' Union, Art Workers' Coalition, Lee Lozano, Alain Jouffroy, Gustav Metzger, Goran Djordjević und Stuart Home möchte ich mich grundlegenden Konzepten des Kunst-Streiks des 20. Jahrhunderts zuzuwenden. Bei allen diesen künstlerischen Positionen wird Streik als ein *Mittel zum Zweck* innerhalb des Felds der Kunstproduktion thematisiert. Die oben genannten Künstler\_innen versuchten (in manchen Fällen sogar erfolgreich), auch ihre Kolleg\_innen zu einem Kunststreik zu mobilisieren.

In Auseinandersetzung mit gegenwärtigen Künstler\_innenorganisationen und Kunstprojekten wie Gulf Labor Coalition, Working Artists and the Great Economy, ArtLeaks und der Alytus Strike Biennial werde ich Streikarten betrachten, die gleichzeitig auf die

---

<sup>11</sup> Vgl. Gerald Raunig, *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien: Turia + Kant 2005, S. 45.

Verweigerung der Kunstproduktion wie auf die kollektive Mobilisierung und Organisation hinarbeiten. Hierbei werde ich auf Herangehensweisen wie Selbst-Organisation, instituierte und instituirende Praxis, Protest und Boykott eingehen, die zur Verknüpfung von künstlerischem Arbeiten mit politischem Handeln beitragen. Insbesondere wird es darum gehen, die Wirkung der Kunst(streik)praktiken in der Auseinandersetzung mit Kulturinstitutionen nach ihrer Transformation durch die neoliberale Wende der Kulturpolitik zu analysieren.

### **Zum Verhältnis von Verweigerung, temporärer *Adraneia* und Organisation**

Mithilfe dieser drei Begriffe lässt sich das konzeptionelle Dreieck erfassen, mit dem ich das Phänomen Kunststreik denken möchte. Ein Kunststreik definiert sich in erster Linie durch eine Arbeitsverweigerung, die zugleich Raum und Zeit der Produktion bestreikt. Räume der Kunstproduktion zu bestreiken heißt zunächst, spezifische ökonomische Rahmenbedingungen sowie institutionelle Machtverhältnisse und Kulturpolitik(en), in die die Kunstproduktion eingebettet ist, zu bestreiken. Zudem wird die inhärente Logik der Kunst innerhalb der kapitalistischen Produktionsweise bestreikt. Damit meine ich die Kunst-Produktion, -Vermakung, -Distribution und -Vermittlung im institutionellen Rahmen. Zeit(en) der Kunstproduktion zu bestreiken bedeutet, das Zeitregime der Aufmerksamkeitsökonomie in Frage zu stellen bzw. die kontinuierliche Mobilität und Kommunikation zu bremsen.

Wenn man dem traditionellen Konzept autonomer Kunst folgt, jongliert künstlerische Arbeit zwischen den

Dimensionen der Autonomie und der Heteronomie,<sup>12</sup> sobald wir künstlerische Arbeit zugleich als Ware, Dienstleistung, soziale Realität und „unproduktive Arbeit“ verstehen oder sie in Bezug zur reproduktiven Arbeit<sup>13</sup> setzen. Allerdings kann man sich fragen, ob die Konzepte der Autonomie und Heteronomie angesichts dieses „Jonglierens“ überhaupt noch Sinn machen. So ist etwa die Kunstproduktion im neoliberalen Kontext einerseits durchgängig politischen wie ökonomischen Imperativen unterworfen, die ihre vermeintliche Autonomie verhindern. Andererseits sind institutionenkritische Positionen, die die Arbeitsmodalitäten im Kunstfeld und die Verflechtung von institutioneller Kritikalität und systemischer Vereinnahmung thematisieren, im Kunstfeld durchaus präsent.

Eine engagierte künstlerische Kunstkritik ist niemals von den eigenen Produktionsbedingungen sowie von der Subjektivierung als Künstler\_in losgelöst. Die globale neoliberale Logik, in deren Spannungsfeld auch Künstler\_innen als selbstverwirklichte, kreative Individuen ausgebildet und institutionalisiert werden, verlangt nach der Kapitulation der Künstler\_innen in Hinsicht auf die

---

**12** In diesem Sinne ist autonome Kunst (seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, während der Avantgarde-Bewegungen sowie nach dem 2. Weltkrieg bis heute) von moralischen Zwecken, gesellschaftlichen Spannungen oder dem bürgerlichen Staat unabhängig. Folgt man hingegen etwa Adorno, ist dieser kunstimmanente Versuch, sich von der Welt autonom, also unabhängig zu machen, mit der Welt durchaus verstrickt und deshalb heteronom, da Kunst gleichzeitig soziales Produkt und autonome gestaltete Materialität ist.

**13** Karen Archey, „Women’s invisible labor and the art world“, in: *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*, London/Berlin: Mute 2016, S. 46–48.

sogenannte Professionalisierung. Die neoliberale Institutionalisierung der Kunst- und Kulturproduktion suggeriert ein bestimmtes Selbstverständnis der kreativen Arbeit als wirtschaftliches Modell, in dem privilegierte Akteur\_innen und nützliche Prekäre in asymmetrischen, hegemonialen Strukturen agieren. Gegenwärtige Künstler\_innen, die als unternehmerische Individuen zu sehen sind, müssen dafür sorgen, fit, mobil und flexibel zu sein; sie müssen eigenes Kapital (soziales, ökonomisches und symbolisches Kapital) generieren, sich positionieren und vermarkten können. Sei es im Namen des unternehmerischen Geists der kreativen Individuen, im Namen einer prekären künstlerischen Bohème oder im Namen ihrer Kombination. Es wird von Künstler\_innen (und Kulturarbeiter\_innen) verlangt, sich an den neoliberalen Common Sense<sup>14</sup> anzupassen oder vielmehr: den Common Sense „kritisch“ mitzugestalten. Die Verstrickung zwischen Kritik und Institutionalisierung kann aber gleichzeitig potenzielle Spielräume für Künstler\_innen ausloten, in welchen die neoliberale Business-as-usual-Logik der Kunst- und Kulturinstitutionen verweigert werden kann.

*Verweigerung*, wie ich hier das Wort verwende, ist weder als totaler Entzug noch als radikales Aussetzen, illusionäres Aussteigen oder Eskapismus zu verstehen. Verweigerung enthält nämlich ein minimales politisches Handeln. Verweigerung ist eine Form der Grenzüberschreitung, sie resultiert aus dem Bewusstsein Nein sagen zu können bzw. zu wollen. Sie ist eine Stellungnahme, die zunächst eine Negation in den Raum stellt. Der

---

**14** Siehe auch Stuart Hall, Alan O'Shea, „Common-sense neoliberalism“, in: *Soundings*, Heft 55/2013: Values as commodities.

Kunststreik ist so eine Verweigerungsgeste, aber nicht ein Nicht-Tun. Der Kunststreik ist zugleich Verweigerung, Unterbrechung und Sichtbarmachung der Kunstproduktion. Die sich in Form eines individuellen oder kollektiven Kunststreiks manifestierende Verweigerung versucht, Kunst als Arbeit bzw. die Produktion von Ideen, Artefakten, Situationen sichtbar zu machen. In diesem Sinn werde ich im Folgenden – ausgehend von feinen, die Definition von Arbeit (*work*) und Lohnarbeit (*wage labor*) bestimmenden Unterschieden – verschiedene künstlerische Praktiken diskutieren, die das Kunstfeld als Arbeitsfeld bestreiken oder es neu zu konstituieren versuchen.

*Temporäre Adraneia* ist die zweite Dimension des von mir anvisierten Streikdreiecks. *Adraneia* (αδράνεια) bedeutet im Griechischen „keine Aktion“, Inaktivität oder Trägheit. Ich möchte darlegen, dass die Zeit der temporären *Adraneia* zur Vertiefung anderer, nicht mehr von der Kunstökonomie geprägten künstlerischen Arbeitsweisen notwendig ist. *Adraneia* ist auch das Aussetzen der permanenten Sichtbarkeit, die die Aufmerksamkeitsökonomie des Kunstbetriebs verlangt. Hierbei ist es entscheidend, eine Zeit des Retardierens – in der die unmittelbare Werkproduktion nicht im Vordergrund steht –, zu beanspruchen. *Temporäre Adraneia* bedeutet, so die These, in einem statischen Bewegungszustand oder in einer Situation des Abwartens temporär zu verharren und kaum äußere Kräfte auf sich einwirken zu lassen. In einem solchen Zustand ist es möglich, zu einer temporären Disartikulation zu gelangen, die einerseits mit bestimmten Produktionsweisen bricht, und andererseits die Synergie und Re-Artikulation mit anderen Kräften einfordert. *Temporäre Adraneia* ist ein Zustand

des Reflektierens über die eigene Position und über das Feld, in dem man individuell oder kollektiv agiert. Die Temporalität der *Adraneia* erlaubt die Produktionslinien zu unterbrechen, den Aufmerksamkeitszwang zu bremsen. Allerdings meint *temporäre Adraneia* nicht die Technik der Selbst-Regenerierung oder des „Detox“ von sozialen Medien und Netzwerken. Der Begriff meint vielmehr den Zustand des Sich-Denken-Fühlens und die Zeit des Schweigens und des Zuhörens.

Wir könnten uns den räumlichen Zustand der *temporären Adraneia* mithilfe eines Beispiels folgendermaßen vorstellen: Ein paar Stunden in der Black Box bleiben. Hito Steyerl beschreibt die Black Box (eine Filmkabine oder den Kinoraum) als einen potenziellen Ort der Autonomie. Als Pendant zum White Cube diene die Black Box als Vehikel zur Autonomisierung des Lebens: „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.“<sup>15</sup> Am interessantesten erscheint mir an diesem Beispiel, dass die Black Box ein Raum der temporären Isolation, der Pause und der Opazität ist. In diesem Raum werden wir von der Performativität des Subjektes sowie von der medialen Interaktion temporär abgekoppelt. Steyerl schreibt:

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

---

<sup>15</sup> Hito Steyerl, „Art as occupation: Claims for an autonomy of life“, in: Cecilia Widenheim, Lisa Rosendahl, Michele Masucci, Annika Enqvist, Jonatan Habib Engqvist (Hg.), *Work Work Work. A Reader on Art and Labour*, Stockholm/Berlin: Iaspis, Sternberg Press 2010, S. 47–55, hier S. 53.

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.<sup>16</sup>

Die Black Box stellt ein minimales, jedoch wesentliches Setting dar, in dem *temporäre Adraneia* geschieht. Kunst- oder Kulturarbeiter\_innen können ihre eigene Black Box imaginieren und dort für eine Weile in Adraneia verharren. Das bedeutet wiederum nicht, dass die Black Box und ihre Besucher\_innen losgelöst von den strukturellen bzw. institutionellen Gegebenheiten des Kunstsystems sind. Die Haltung, die Steyerl im Bild von der Black Box beschreibt, verstehe ich als minimalen Streik, dessen Auswirkung über die Praxis des Reflektierens hinausreichen kann. Die Zeit vor/nach der *temporären Adraneia* eröffnet Möglichkeiten, nicht nur den Rhythmus des selbstverwirklichten produktiven (Kreativ-)Individuums zu unterbrechen. Sondern die Zeit, die im Zustand der *temporären Adraneia* entsteht, kann dafür benutzt werden, um soziale Zusammenschlüsse und politische Synergien erneut zu organisieren, und dadurch befähigt zu werden, sich für kollektive Handlungen einzusetzen.

*Organisation* ist die dritte Dimension, anhand der der Streikbegriff von meiner Warte aus zu denken ist. Diese Dimension, die auf Praktiken der Selbst-Organisation, Mobilisierung und Artikulation von dissidenten Kräften verweist, nimmt direkten Bezug auf gesellschaftliche Kämpfe (nicht nur im Kunstfeld). Sie entspringt dem Willen, politisch zu intervenieren und konkret zu

---

<sup>16</sup> Ebd. S. 54.

handeln. Eine Organisation von Widerstandskräften impliziert eine Durchkreuzung von verschiedenen Bewegungen – anders gesagt: eine Umklammerung oder sogar Verkettung von politischen und ästhetischen Praktiken. Die kollektive Organisation gegen hegemoniale Machtverhältnisse und zementierte Strukturen der Unterdrückung meint hier den fortwährenden Prozess der Selbstermächtigung, der aktiven Mitwirkung und der solidarischen Allianzbildung. Dieser Prozess ist polyphonisch und polyvalent und könnte alle jene Praxen zusammenfügen, die gegen Prekarisierung und Fragmentierung der Arbeiter\_innenschaft politisieren. Durch die Organisation von Individuen, Gruppen und Bewegungen, die Raum für einen kritischen Dissens innerhalb der Gesellschaft anstreben, wird der in der Praxis des Streikens vorhandene Antagonismus angespornt.

Die vorgeschlagenen Streik-Dimensionen *Verweigerung* – *temporäre Adraneaia* – *Organisation* können in verschiedenen Weisen Zeit und Raum beanspruchen und kollektive wie individuelle Praxen des Handelns einschließen. Sie sind nicht hierarchisch determiniert, sondern alle drei sind als kontingent und komplementär zu betrachten.

## 2. Historische Streikpraktiken im Kunstheld: 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.<sup>17</sup>*

Alain Jouffroy

Kunststreik – was wäre wenn? Alain Jouffroy formulierte in seinem Essay *What's to be done about art?*, den er 1968 in Algerien schrieb, die Idee eines Kunststreiks. Jouffroy schlug vor, die Kunst während der Aufbruchszeit des Mai 68 abzuschaffen. In Paris gründete er zusammen mit Jean-Pierre Faye, Charles Dobzynski u. a. die Schriftstellergewerkschaft „L'Union des Ecrivains“. <sup>18</sup> In seinen Schriften sprach Jouffroy von der Notwendigkeit, Kunstwerke nicht mehr als Objekte der Spekulation und Konservierung zu verstehen. Jouffroy visierte eine radikale Neubewertung der Gesellschaft an und eine bahnbrechende Handlung der Kunstproduktion, durch die alle sozialen Schichten oder Klassen erreicht werden können.

---

<sup>17</sup> Alain Jouffroy, „What's to be done about art?“, in: *Art and Confrontation*, London: Studio Vista 1970, S. 175–201, hier S. 181.

<sup>18</sup> *L'Union des écrivains en 1968 – Documents*, Bourg en Bresse: Horlieu éditions/Introuvable. o. D.

Ziel des organisierten Kunststreiks soll Jouffroy zufolge jedoch kein radikaler Bruch mit den Regeln der Kunst sein, sondern eher die Transformation der künstlerischen Produktionsweisen. Durch den Kunststreik sollte so die Produktion von revolutionären Ideen, Formen und Techniken ermöglicht werden: „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“.<sup>19</sup> Jouffroy forderte seine Kolleg\_innen auf, die Informations- und Produktionsmittel zu ergreifen und selbst zu verwalten. Sein Aufruf zielte schließlich darauf ab, eine radikale Einmischung der Künstler\_innen in politisch-kämpferische Aktivitäten zu ermöglichen.

Zusammengefasst lautete die Streikstrategie von Jouffroy wie folgt: Sich innerhalb der institutionellen Strukturen organisieren, mögliche nicht-betriebliche Protest- und Streikmethoden erproben und Auswege aus der herrschenden Kulturindustrie suchen. Somit könnten auch Künstler\_innen die Gesellschaftstransformation, die 1968 in Gang war, unterstützen.

Gustav Metzger, der Anfang der 1960er-Jahre das *Manifest Welt* sowie das *Manifest Autodestruktiver Kunst* verfasste, formulierte ca. zehn Jahre später seinen Streikaufruf. Er forderte seine Kolleg\_innen auf, die künstlerische Produktion für drei Jahre (1977 bis 1980) zu stoppen. Metzger schlug vor, keine Werke mehr zu produzieren und zu verkaufen, keine Ausstellungen zu

---

<sup>19</sup> Alain Jouffroy, „What’s to be done about art?“, in: *Art and Confrontation*, London: Studio Vista 1970, S. 175–201, hier S. 187.

bestücken und insgesamt die Zusammenarbeit mit jeglichem Teil der Medienmaschinerie des Kunstbetriebes zu verweigern. „Die stärkste Waffe der Arbeiterschaft im Kampf gegen das System ist die Verweigerung der Arbeit; genau dieselbe Waffe können auch Künstler einsetzen. Will man das Kunstsystem zerschlagen, müssen Jahre ohne Kunst ausgerufen werden.“<sup>20</sup>

Metzgers Aufruf zielte dabei nicht auf eine totale Verweigerung jeglicher Aktivität der Künstler\_innen. In seinen Worten: „Statt mit der Produktion von Kunst können sich die Leute mit den zahlreichen historischen, ästhetischen und sozialen Themen, die Kunst betreffen, beschäftigen. Man wird gerechte Formen für Verkauf, Ausstellungen und Veröffentlichungen entwickeln müssen.“<sup>21</sup> Metzger spricht hier von Produktionsverweigerung, die weder Untätigkeit noch stille Trägheit bzw. *Adraneia* ist. Er fordert gleichzeitig eine Arbeitsverweigerung und eine andere Art von Aktivität. Er schlägt andere Tätigkeiten vor, die nicht unmittelbar auf Werkproduktion ausgerichtet sind. Der Kunststreik verlangt nach der aktiven Auseinandersetzung mit Theorie, d. h. eine Aktivität der kritischen Analyse der ästhetischen, sozialen, ökonomischen und politischen Parameter, die auch die Kunst betreffen. Diesem Streikaufruf folgte (leider) niemand außer Metzger selbst.

Im Aufsatz *Kunststreik für alle!* weist Gerald Raunig auf den Streikaufruf von Metzger hin. Raunig nennt Metzgers Prozess der künstlerischen Arbeitsverweigerung *Vertiefung in Theorie*. Gerade mithilfe einer

---

<sup>20</sup> Gustav Metzger, *Manifeste Schriften Konzepte*, München: Verlag Silke Schreiber 1997, S. 44.

<sup>21</sup> Ebd. S. 45.

Vertiefung in Theorie und kritische Gesellschaftsanalyse sollen Raunig zufolge während des Streiks kritische Potenziale aufgebaut werden, um das Terrain der Kunstproduktion selbst zu verschieben.<sup>22</sup> Das temporäre Aufhalten der Kunstproduktion oder, anders gesagt, der Verzicht auf die alltägliche Unmittelbarkeit der Produktion soll die kritische Überprüfung der Produktionsmechanismen ermöglichen.

Raunigs Wiederaufnahme von Metzgers Aufruf zur Verweigerung der Kunstproduktion eröffnet auch heute Möglichkeiten, den Kunststreik-Begriff zu aktualisieren. Wenn also Metzgers Streikaufruf keine bloße Negation ist, sondern eine Vertiefung in *Theorie der Praxis* fordert, dann sollten wir in Anbetracht der heutigen, überwältigenden Präsenz theoretischer Positionen in den Kunstinstitutionen etwas genauer schauen, was eine Diskursivierung der Kunstpraxis heute impliziert. Es fehlt weder an einer Kontextualisierung der Kunst als intellektuelle Tätigkeit noch an der Diskursivierung von künstlerischen Praktiken. Die vielfältige Präsenz von theoretischen Diskursen oder der Hype von Kritikalität im heutigen Kunstfeld bestätigen das Wechselverhältnis zwischen theoretischer Reflexion und künstlerischen Praxis. Was mir jedoch als wesentlich erscheint und häufig fehlt, ist die Auseinandersetzung mit theoretischen Ansätzen wie Post- und Dekolonialismus, Antirassismus, queer-feministisches Denken, radikale Pädagogik, umweltbewusste Produktion, die sich nicht nur mit Institutions- und Gesellschaftskritik beschäftigen, sondern sich auch für eine machtkritische Implementierung

---

<sup>22</sup> Vgl. Gerald Raunig, *Industrien der Kreativität – Streifen und Glätten 2*, Zürich: diaphanes 2012, S. 74.

von Kritikalität engagieren. Anders gesagt, man könnte fragen: Mit welchen diskursiven Mitteln und von welchen gesellschaftlichen und ökonomischen Orten aus werden kritische Positionen produziert? In welchen Rahmen werden kritische künstlerische und theoretische Ansätze rezipiert? Und wie werden diese oft zur Legitimation der zementierten Strukturen der Museen und Kunstinstitutionen instrumentalisiert? Nicht zuletzt geht es mir um die dringende Fragestellung: Wie kann engagierte Kritikalität in die strukturellen Gegebenheiten der Kunst- und Kulturproduktion situativ eingreifen?

### **Kunst als Waffe - Streik als Waffe**

Sowohl die historische Metapher der Kunst als Waffe als auch die des Streiks als Waffe zeigen eine paradoxe Affinität der Kunst zum Streik, die ich hier ansprechen möchte, um beide als „Kampfmittel“ zu analysieren. Zwei Aussagen sind dabei relevant: Gustav Metzger schreibt, dass Künstler\_innen genauso wie die Arbeiter\_innen den Streik bzw. Arbeitsverweigerung einsetzen sollten, da dieser die stärkste „Waffe“ der Arbeiter\_innenschaft im Kampf gegen das kapitalistische System darstellt.<sup>23</sup> Demgegenüber erklärt Alain Jouffroy: „I am persuaded that the books, pictures and films (...) can become weapons of ever-increasing range“<sup>24</sup> und Jean Cassou ergänzt: „Imagination takes power and is itself power“.<sup>25</sup>

---

**23** Gustav Metzger, *Manifeste Schriften Konzepte*, München: Verlag Silke Schreiber 1997, S. 44.

**24** Alain Jouffroy, „What's to be done about art?“, in: *Art and Confrontation*, London: Studio Vista 1970, S. 187.

**25** Jean Cassou, „Art and Confrontation“, Ebd. S. 22.

Während Metzger uns auffordert, den Streik als die stärkste Waffe der Arbeiter\_innenschaft auch im Kunstfeld symbolisch einzusetzen, schlagen Jouffroy und Cassou vor, die Kunstprodukte (Bücher, Bilder, Theaterstücke, Filme) als solche als Waffen zu verwenden. Dass kritische Kunstproduktion als symbolische Waffe des Widerstands und des Dissenses gilt, bestätigt auch folgendes Zitat Bertolt Brechts: „Hungrier, greif nach dem Buch: Es ist eine Waffe!“.<sup>26</sup> Sowohl Kunst als auch Streik können demnach als Waffen bzw. Kampfmittel eingesetzt werden. Diese vielleicht skurrile Gleichsetzung der Waffengewalt mit dem Impact von künstlerischen Arbeiten ist in den spezifischen Handlungsweisen der engagierten Künstler\_innen begründet. Die Gleichsetzung eröffnet jedoch auch ein Terrain zum Weiterdenken von Konflikt und Dissens in der Kunst. Damit möchte ich jedoch nicht nahelegen, dass Kunst eine explizit kämpferische Funktion hat oder dass Kunstwerke per se gewalttätige Mittel sind. Die relevante Frage ist vielmehr: Welche Streithandlungen können wir *durch* Kunst in institutionellen Machtgefügen setzen? Wie handeln Künstler\_innen, wenn sie sich Streikpraktiken zu eigen machen?

### **Flashback towards clash forward**

USA 1930 – die Zeit der Finanzkrise, der Streiks und des New Deal. „Every artist is an organised artist“ lautet eines der Mottos der Artists’ Union. 1933 von ca. 300 Künstler\_innen in New York gegründet, engagierte sich die Kunstgewerkschaft im Kampf gegen die

---

<sup>26</sup> Bertolt Brecht, „Lob des Lernens“, in: Ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 11, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988–2000, S. 286.

Arbeitslosigkeit von Künstler\_innen. Aufgebaut wie die klassischen Gewerkschaften, begann The Artists' Union mittels Sitzstreiks, Aktionen und Demonstrationen bessere Arbeits- und Lebensbedingungen für Künstler\_innen sowie die Erhöhung der vorgesehenen staatlichen Mittel für das Public Works of Art Project (PWAP) in New York einzufordern.<sup>27</sup> Zudem zeigte sich die Artists' Union solidarisch mit den Kämpfen anderer Arbeiter\_innen. Gerald M. Monroe schreibt zur Solidarität der Künstler\_innen:

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 young radical artists considered picketing for fellow unionists or participating in „anti-facist“ demonstrations, a legitimate activity on behalf of their union (...).<sup>28</sup>

Eine der Boykott-Aktionen der Artists' Union mit dem Titel *Rental Policy* richtete sich an die Museumsdirektor\_innen, und zwar mit dem Ziel, ein anständiges Honorar für Künstler\_innen, die in Museen ihre Arbeiten ausstellen, zu sichern. Die damaligen Museumsdirektor\_innen erwiderten, dass Künstler\_innen dankbar sein sollten, dass ihre Arbeit im Museum ausgestellt wird. Die Artists' Union reagierte darauf zusammen mit anderen Gruppen mit Boykott-Aktionen. In Reaktion darauf

---

**27** Gerald M. Monroe, „The Artists' Union of New York“, in: *Art Journal*, Bd. 32/Nr. 1/1972, S. 17–20.

**28** Gerald M. Monroe, „Artists As Militant – Trade Union Workers During the Great Depression“, in: *Archives of American Art Journal*, Bd. 14/Nr. 1/1974, S. 7–10.

erklärten sich manche Museen dazu bereit, Künstler\_innenhonorare zu zahlen.<sup>29</sup> Die Reaktion der Museumsdirektor\_innen auf die Honorarforderung von Künstler\_innen in der 1930er Jahren klingt bis heute vertraut. Die Kunstmuseen argumentierten damals, ähnlich wie viele Kunstinstitutionen heute, dass Museumskünstler\_innen durch die Sichtbarkeit ihrer Werke symbolisches Kapital erwerben und deshalb ihre Arbeit nicht anders honoriert werden soll.

In Anbetracht dieses kurzen geschichtlichen Flashbacks möchte ich zwei Punkte hervorheben. Erstens ist es ersichtlich, dass sich die Machtverhältnisse und -strukturen, welche das institutionelle Kunstfeld bedingen, kaum verändert haben. Die Forderung der Artists' Union nach besseren bzw. nicht prekären Arbeitsverhältnissen ist nach wie vor ein Konfliktpunkt zwischen Kunstproduzent\_innen und Auftraggeber\_innen bzw. Kunstinstitutionen. Dabei möchte ich jedoch nicht nahelegen, dass die Interessen und/oder die sozio-ökonomische Hintergründe der gegenwärtigen Künstler\_innen homogen sind. Anders gesagt, ich gehe davon aus, dass Künstler\_innen je nach sozialem und geographischem Kontext und je nach biographischem Hintergrund anders privilegiert sind. Ebenso ist evident, dass

---

**29** „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.“ Zitiert nach Nicolas Lampert, „Organize! What the Artists' Union of the 1930s can teach us today“, in: *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).

viele Künstler\_innen im Kontext der Aufmerksamkeits-  
ökonomie und des neoliberalen Sichtbarkeitszwangs  
konkurrierend und individualistisch agieren. Trotz des  
allgemeinen Unbehagens gegenüber den Ausstellungs-  
und Produktionsbedingungen kommt es für manche  
Künstler\_innen nicht in Frage, den geltenden Standards  
der Kunst- und Kulturinstitutionen zu widersprechen.  
Zweitens wäre es politisch naiv zu behaupten, dass allein  
Künstler\_innen die emanzipativen Mittel besitzen, um  
Streikpraktiken hervorzubringen. Der Streik im Kunst-  
feld ist jene ästhetische Praxis, die der kapitalistischen  
Gesellschaft mit Blick auf Inklusion, Umverteilung und  
Egalitarismus widersprechen kann oder Verweigerung  
als politische Setzung vornimmt. Der Kunststreik kann  
jedoch nicht abgekoppelt von anderen gesellschaftspo-  
litischen Kämpfen verstanden werden. Konkret heißt  
dies, dass die Organisation von Kunst- und Kultur-  
produzent\_innen parallel zu Widerstandspraktiken und  
Kämpfen anderer Arbeiter\_innen laufen. Art Workers'  
Coalition ist hierfür paradigmatisch.

### **Zeitschnitt: Art Workers' Coalition - New York 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).<sup>30</sup>*

Lucy Lippard

Ende der 1960er-Jahre machten sich zahlreiche New Yor-  
ker Künstler\_innen Gedanken über ihre Arbeitssituation

---

**30** Lucy Lippard, „The Art Workers' Coalition: Not a History“, in:  
*Studio International*, November 1970, S. 10–19, hier S. 18.

in Kunstinstitutionen, insbesondere im Museum of Modern Art. Gegen die Museumspolitik und als Reaktion auf ihre Arbeitsverhältnisse schlossen sich 1969 die Künstler\_innen 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 u. v. a. unter dem Namen Art Workers' Coalition (AWC) zusammen. AWC politisierte jedoch nicht nur im Umfeld der Kunst. Die kulturpolitische Mobilisierung der AWC wurde durch die Antikriegsbewegung sowie durch die Forderungen der feministischen und People-of-Color-Bewegungen beeinflusst. Die Forderungsagenda der AWC entstand durch wöchentliche Diskussionen bzw. durch die sogenannten Hearings, die jeden Montag im Plenum stattfanden. Das erste Hearing fand am 10. April 1969 in der School of Visual Arts statt, ein paar Wochen, nachdem die erste Protestaktion des Bildhauers Takis gegen das MoMA angesetzt wurde.<sup>31</sup>

In den Forderungen der AWC von 1969/1970 finden sich Institutionskritik, Feminismus, Antirassismus und Antiimperialismus bzw. Themen, die im damaligen gesellschaftskritischen Diskurs eine maßgebliche Rolle spielten. Insgesamt zwölf Forderungen, geteilt in zwei Gruppen, wurden von der AWC formuliert. In der Gruppe A wurden allgemeine Forderungen formuliert sowie ein kritischer Appell an die Kunstinstitutionen gerichtet. Die Gruppe B umfasste eher pragmatische Vorschläge zur Verbesserung der Arbeitssituation von Künstler\_innen.

---

**31** Takis hat selbst seine Skulptur aus der MoMA Ausstellung *The Machine as seen at the end of the mechanical age* entfernt. Seine Aktion gilt als der Auslöser der Künstler\_innenmobilisierung gegen das MoMA.

In „Demands set A“ wird unter anderem explizit auf den mangelnden Zugang zu sowie den Ausschluss aus den Museen von weiblichen Künstlerinnen und People of Color aufmerksam gemacht. Außerdem wurde mit dem Postulat „free admission to all museums“ ein bedingungsloser Zugang zu allen Museen gefordert. Am interessantesten erscheint mir der Hinweis auf das Grundeinkommen – vielleicht eine der ersten Andeutungen in diese Richtung. Der Hinweis ist im Obertitel der Forderungsgruppe B zu lesen: „Until such time as minimum income is guaranteed for all people, the economic position of artists should be improved in the following ways“.<sup>32</sup>

Obschon alle AWC-Mitglieder für bessere Arbeitsbedingungen für Künstler\_innen innerhalb der Kunstinstitutionen kämpften, waren sie sich aufgrund der kulturellen Diversität in der Gruppe nicht einig – besonders mit Bezug auf spezifisch politische Interessensfelder wie die verschiedenen Forderungen der Gruppe. Das erklärt die Aufspaltung der AWC in kleinere Gruppen wie die Guerilla Art Action Group (GAAG), die Woman Artists Revolution (WAR) und die Emergency Cultural Government Gruppe, die alle drei dem politischen Aktivismus näherstanden.<sup>33</sup> Die Manifeste von GAAG und ihre öffentlichen Aktionen richteten sich bspw. gegen den Vietnamkrieg sowie gegen die US-Regierung und solidarisierten sich mit anderen Arbeiter\_innen und Streikenden wie z. B. dem „Postal Workers Strike“. Das

---

**32** Vgl. Lucy Lippard, „The Art Workers’ Coalition: Not a History“, in: *Studio International*, November 1970, S. 10–19.

**33** Zu den Ursprüngen der Gruppen innerhalb der AWC siehe: Alan W. Moore, „Artists’ Collectives: Focus on New York, 1975–2000“, in: Blake Stimson, Gregory Sholette (Hg.), *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2007, S. 193–222.

New Yorker Ad Hoc Women Artists' Committee bestand aus Mitgliedern der Gruppen Women Artists in Revolution und Women Students and Artists for Black Art Liberation (gegründet von Faith Ringgold und Michele Wallace) sowie einzelnen Akteur\_innen der männlich dominierten Gruppe Art Workers' Coalition. Das Ad Hoc Women Artists' Committee politisierte mit dem Ziel, die Museen dazu zu drängen, ökonomische Diskriminierung und Ungleichheit in der Ausstellungspolitik zu beenden und vor allem Frauen und schwarze Künstler\_innen Raum und Sichtbarkeit zu geben.

Die kulturelle und politische Vielfältigkeit der AWC Akteur\_innen ist auch einer der Gründe, die schlussendlich zur Auflösung der Gruppe führten. Aufgrund struktureller Ungleichheiten in der Gruppe konnten Sexismus und Rassismus in der AWC Organisation nicht überwunden werden.<sup>34</sup> AWC löste sich drei Jahre nach ihrer Gründung wieder auf. Insgesamt erprobte AWC verschiedene Praktiken des kulturellen Widerstandes innerhalb von Kunstinstitutionen. Jedoch konnte sie die strukturellen Hierarchien über das Kunstsystem hinaus nicht verändern. Nichtsdestotrotz ist am Beispiel der AWC sichtbar, dass Künstler\_innenproteste in das Terrain der gesellschaftlichen Auseinandersetzung miteinbezogen werden können.

### **General Strike Piece - Lee Lozano**

Anhand der Arbeit der Malerin und Konzeptkünstlerin Lee Lozano möchte ich Verweigerung als Streikpraxis im Kunstfeld diskutieren. Ihre Haltung kann man als *radikale Verweigerung* oder *individuelle Revolte*

---

<sup>34</sup> Vgl. Julia Bryan-Wilson, *Art Workers – Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley: University of California Press 2009, S. 13–26.

bezeichnen. Lozano nahm den Streikappell der Art Workers' Coalition wörtlich. In ihrem Statement für die AWC-Publikation *Open Hearing* nannte sie sich selbst eine Kunstträumerin statt Kunstarbeiterin. In ihren Notizen vom 10. April 1969 schrieb Lozano:

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 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.<sup>35</sup>

1969 lancierte Lozano ihre konzeptuelle Arbeit *General Strike Piece*. Sie erprobte damit ein *künstlerisches* Durchbrechen, das sich bis zu einer generellen Verweigerungsgeste entwickelte. 1972 zog sich Lozano, wie von ihr angekündigt, aus der Kunstszene New Yorks zurück. Sie brach jeglichen Kontakt mit der Szene (mit Kolleg\_innen und Institutionen) ab und kehrte nie wieder zurück.<sup>36</sup> Sie verschwand, so der Mythos. In ihrer Verweigerung manifestiert sich die Überschneidung von Kunst und Leben. Lozanos Haltung verkörpert die Ablehnung des kapitalistischen Kunstbetriebs bzw. das Sich-aktiv-Weigern, eine Position im Kunstfeld zu reproduzieren, für die man nicht eintreten kann. Sie machte noch

---

**35** Lee Lozano, *Notebooks 1967–70*, New York: Primary Information 2009.

**36** Ihre Arbeiten kehrten *post mortem* in die Kunstinstitutionen zurück, z. B. in das Van Abbemuseum, das Wadsworth Atheneum Museum of Art in Hartford oder die Kunsthalle Basel.

einen weiteren radikalen Schritt und entschloss sich, nicht nur ihre Kunst, sondern auch den Kontakt mit anderen Frauen zu boykottieren.<sup>37</sup> Sol LeWitt erlebte einen Monat von Lozanos Ablehnung der Gesellschaft von Frauen mit. Sein Statement über Lozanos Leben ist einleuchtend nüchtern: „Ihre Wunde hat sie sich selbst beigefügt, der Rückzug aus der Kunstszene ebenso wie den Anti-Feminismus“.<sup>38</sup>

Es bleibt ein Rätsel, warum Lozano zugleich die Kunst-Community und den Kontakt zu Frauen irreversibel verweigerte. Helen Molesworth fragt sich in ihrem Essay über 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.<sup>39</sup>

Lozano verneinte Molesworth zufolge zwei Machtsysteme auf einmal: den Kapitalismus und das Patriarchat.

---

**37** Als sie noch in New York lebte, hat sie einen Monat lang das Sprechen mit Frauen verweigert. Da über die Zeit nach ihrem Rückzug, die sie bis zu ihrem Tod in Texas verbrachte, also die Zeit zwischen 1972 und 1999, nichts bekannt ist, ist es schwierig nachzuvollziehen, wie und ob Lozano den Boykott des Umgangs mit Frauen fortgesetzt hat.

**38** Sol LeWitt, „Back in the '60s“, in: *Artforum International*, Bd. 40/Nr. 2/2001, zitiert nach: Sabine Folie (Hg.), *Seek the extremes ... Lee Lozano*, Bd. II, Katalog Kunsthalle Wien, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2006, S. 23.

**39** Helen Molesworth, „Tune in, turn on, drop out: the rejection of Lee Lozano“, in: *Art Journal*, Nr. 61/2002, S. 64–73.

Ob Loanos Kunstverweigerung inhaltlich ihre konzeptuelle Arbeit überhaupt ermöglichte, oder ob ihr Kunststreik als Geste eines utopischen Idealismus interpretiert werden kann, ist nicht eindeutig. In Loanos Arbeit kommt Verweigerung als widerständige Haltung in ihrer extremsten Form zum Ausdruck. Loanos Rücktritt ist auf der Ebene des Handelns in Bezug auf die Kunstproduktion nur als Konzeption eines utopischen Ganzen, eines absolut radikalen Rückzuges aller Künstler\_innen (oder evtl. aller Arbeiter\_innen) zu denken. Und genau dies bildet die konzeptuelle Stärke ihrer Praxis.

### **Intermezzo für Lee Lozano - Generalstreik ohne Ausführung**

Loanos radikaler Idealismus regt an, die (Un-)Möglichkeit eines Generalstreiks zu reflektieren. Stellen wir uns jedoch für einen Moment vor, dass es kein Theater, keine Musikkonzerte, keine Ausstellungen, keinen öffentlichen Verkehr, keinerlei Pflege und kein Essen auf dem Tisch mehr gibt. Stellen wir uns vor, dass sich alle Kunst- und Kulturproduzent\_innen einer Stadt oder eines Staates für einen unbestimmten Zeitraum komplett zu arbeiten weigern. Und stellen wir uns darüber hinaus vor, dass dieser Streik auch das Reinigungs- und Aufsichtspersonal, die Köch\_innen und die Busfahrer\_innen, die Ärzt\_innen und Pfleger\_innen, die Lehrenden und selbst die Mütter erfassen würde. Ein Streik, der quasi alle Lebensbereiche erreichen würde.

Die Geschichte der radikalen Streikbewegungen kann zwar auf solche Momente des Stilllegens von Fabriken, Schulen und Betrieben wie z. B. während der drei Tage des Zürcher Generalstreiks im November 1918, aber auch auf die zahlreichen Aktionen des Frauen\*Streiks in

Spanien 2018 verweisen. Gleichzeitig kann die Idee des Generalstreiks als Druckmittel der Arbeiter\_innenschaft angesichts der kapitalistischen und ausbeuterischen Verhältnisse nur bedingt für alle Arbeiten gelten. Nicht jede Art von Arbeit bzw. Tätigkeit kann verweigert und bestreikt werden. Zumindest aus einer feministischen Perspektive fragt man sich, ob Sorge- und Pflegearbeit – oder anders gesagt *affective labour* radikal bestreikt werden kann und was das für die sozialen Verhältnisse bedeutet.

Die Weigerung Lozanos, mit Frauen zu sprechen, und ihren Bruch mit der Kunstproduktion – also ihr dezidiertes Nein zu beidem – möchte ich der Idee des revolutionären Generalstreiks gegenüberstellen. Dabei denke ich in erster Linie an den Generalstreik nach Georges Sorel und Walter Benjamin. Ihrer Auffassung zufolge ist zwischen einem politischen und einem proletarischen Generalstreik zu unterscheiden.<sup>40</sup> Der politische Generalstreik beruft sich auf das Streikrecht der Arbeiter\_innenschaft und konfrontiert den (Kapital-)Staat, um gewisse Zwecke und partikuläre Interessen der Arbeiter\_innenschaft durchzusetzen. In dieser Auseinandersetzung kann der Staat seine Gewalt anwenden. Diese Situation ändert sich beim proletarischen Streik, dessen einzige Aufgabe es ist, die Staatsgewalt zu eliminieren, wenn nicht zu vernichten. Der proletarische Streik impliziert einen radikalen Umsturz bzw. eine gänzlich veränderte Arbeitswelt, die sich staatlichen Zwängen entzieht.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Vgl. Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965, S. 29–64.

<sup>41</sup> Benjamin und Sorel stimmen hier mit Marx überein, nämlich darin, dass die Institution des Staates nach der proletarischen Revolution entmachtet wird. Das Proletariat wird die neuen Strukturen der Gesellschaft aus sich selbst heraus produzieren.

Das Subjekt Proletariat, das in Sorels Konzept des Generalstreiks eine gravierende Rolle spielt, ist eine utopische Konstruktion für die Massenmobilisierung gegen das sogenannte kapitalistische „System“. In dieser Hinsicht ist der Generalstreik als Fiktion und Selbstzweck des Proletariats mit einer politischen Mystik verknüpft. Es ist das Konstrukt des revolutionären Proletariats, das dem Mythos des Generalstreiks verhaftet ist. Der Mythos wird heute noch beschworen, um quasi apokalyptische Gewalt als Ziel der proletarischen Revolution zu setzen.<sup>42</sup> Aus einer heutigen Perspektive sollten wir nicht über das Wesen der Politik(en) verhandeln, durch die es zu einem Konsensus käme, die Produktionsverhältnisse als ganze zu bestreiken oder zu verweigern. Ich möchte hier nicht über den mythischen Generalstreik spekulieren, sondern herausstreichen, dass eine Revolutionierung des Ganzen unmöglich ist.<sup>43</sup> Allein die Ganzheit als philosophisches Gebilde löst ein Unbehagen aus.

Mit Bezug auf den Streik ist der Anspruch auf Ganzheit eine präventive Vereinfachung, die gewiss

---

**42** Zur Dekonstruktion der sorelschen Mythoskonzeption siehe: Ernesto Laclau, „Inklusion, Exklusion und die Logik der Äquivalenz (Über das funktionieren ideologischer Schließungen)“, in: Peter Weibel, Slavoj Žižek (Hg.), *Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration*, 2. überarb. Aufl., Wien: Passagen 2010, S. 45–74. Zur Kritik der Lesart Laclaus in Bezug auf den sorelschen Mythos siehe: Thanos Lipowatz, „Das Reine Politische“, in: Oliver Marchart (Hg.), *Das Undarstellbare der Politik*, Wien: Turia + Kant 1998, S. 158–176.

**43** Mit Marchart könnten wir sogar behaupten: „Die Revolutionierung des Ganzen ist jedoch nur möglich, wenn Gesellschaft als Totalität vorgestellt und das universelle Subjekt mit einer metaphysischen Allmachtsgarantie ausgestattet wird, um den welthistorischen Bruch überhaupt bewerkstelligen zu können. Der phantasmagorische Charakter dieser Idee ist offensichtlich.“ Oliver Marchart, *Die politische Differenz*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 294.

problematisch ist. Wir sollten nicht über die radikalste „Streiktheorie“ konkurrieren, sondern Szenarien im Sinne einer *best practice* des Streikens ausprobieren. Denn Streik meint nicht allein den gewerkschaftlich organisierte Fabrik- oder Betriebsstreik, sondern auch die mikropolitischen und weniger sichtbaren Streikpraktiken im Alltag. Gegen die Revolutionierung des Ganzen als Leitfigur einer eher männlichen, (hetero-)normativen Streikpraxis haben andere bzw. von intersektionalem Feminismus geleiteten Streik- und Verweigerungspraktiken ein besonderes Gewicht. Das Konzept des *Sorgestreiks* der Gruppe *Precarias a la deriva*<sup>44</sup> ist ein Beispiel: Der Sorgestreik besteht darin, nicht Care-Arbeit und Sorgetätigkeit zu verweigern, sondern diese sichtbar zu machen und sie ins Zentrum des gemeinschaftlichen Lebens zu setzen.

Es gibt viele Gründe, das Konzept des Generalstreiks zu hinterfragen. Feministische Positionen haben bereits vor einigen Dekaden die Erzählung des Generalstreiks als Mythos entlarvt. „Wenn sich die Hälfte der Bevölkerung zu Hause in der Küche aufhält, während die andere Hälfte streikt, dann handelt es sich nicht um einen Generalstreik. Wir haben noch nie einen Generalstreik erlebt. Wir haben lediglich erlebt wie Männer, in der Regel Männer aus den großen Fabriken, auf die Straße gehen, während ihre Frauen, Töchter, Schwestern und Mütter in den Küchen weiterkochen.“, schreibt Mariarosa Dalla Costa.<sup>45</sup> Feministinnen wiesen konkret auf

---

<sup>44</sup> Vgl. *Precarias a la deriva*, „Was ist dein Streik?“ – *Militante Streifzüge durch die Kreisläufe der Prekarität*, Wien: Turia + Kant 2011, S. 115–131.

<sup>45</sup> Mariarosa Dalla Costa, zitiert nach: Silvia Federici, *Aufstand aus der Küche*, Münster: Edition Assemblage 2012, S. 40–41.

die Bedingungen einer potenziellen Verweigerung der Reproduktionsarbeit hin und zeigten, dass es notwendig ist, politisch in diesem Bereich zu handeln. Das Politische befindet sich im Handlungsraum der sozialen Reproduktion und darin öffnet sich ein Möglichkeitsraum, der vorher unsichtbar war. Die Anerkennung der Reproduktions- und Sorgearbeit erschließt also einen politischen Handlungsraum und schafft den Brückenschlag zwischen sonst zu oft isoliert betrachteten feministischen Kämpfen. Anders gesagt, die Verweigerung der gegenderten Strukturierung von Reproduktions- und Sorgearbeit ist genauso wichtig wie das „Vergewerkschaftlichen“ der Kämpfe der Arbeiter\_innenschaft.

Ein Generalstreik ist nicht vorstellbar, ohne dabei den sich konstant im Verborgenen vollziehenden menschlichen Streik zu berücksichtigen: Der *human strike* ist der, der in der Reproduktions- und Versorgungs-Arbeit zu vollziehen ist. Das Konzept dieses Streiks, das 1890 mit dem *sentimental strike* von Michelle Perrot entstanden ist, verweist auf alle jene unsichtbaren geradezu unmöglich zu bestreikenden Tätigkeiten, die von Frauen zu Hause, auf dem Acker, im Spital, im eigenen oder im fremden Bett ausgeführt werden. „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“<sup>46</sup>, schreiben Claire Fontaine in der Aktualisierung des menschlichen Streiks in Berufung auf den italienischen Feminismus der 1970er und 1980er Jahre. Das Künstlerkollektiv

---

<sup>46</sup> Claire Fontaine, *Human strike has already begun and other writings*, Lüneburg: Mute & PML Books Leuphana University 2013, S. 8.

Claire Fontaine weist der Universalisierung des Streik-  
konzeptes einen zentralen Stellenwert zu:

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.<sup>47</sup>

Im gegenwärtigen Kunstfeld könnte das Konzept des *human strike* dazu beitragen, soziale Klassifizierung und unsichtbare Machtverhältnisse im Kunstbetrieb zu entlarven. Eine Voraussetzung für das Enthüllen der sozialen Verortung im Kunstfeld wäre, die Arbeit im Kunstfeld als zu entlohnende Tätigkeit zu identifizieren. Im gegenwärtigen Kunstfeld ist es wiederum nicht einfach, autonome künstlerische Arbeit zu identifizieren, und diese als zu entlohnende Tätigkeit in einen kohärenten Rahmen zu stellen. Künstlerische Arbeit beinhaltet oft andere kreative Tätigkeiten (z. B. vermitteln, unterrichten, organisieren), die gegebenenfalls als Lohnarbeit gelten würden, aber zugleich auch als künstlerische „Praktiken“ anerkannt sind (z. B. die Künstler\_in als Kurator\_in, Ethnolog\_in, Pädagog\_in, Vermittler\_in, Grafiker\_in, Projektmanager\_in). In diesem widerstreitenden Verständnis von künstlerischer Arbeit, das sich von der historischen Auffassung von Kunst als autonomer Schöpfung kritisch distanziert, werden oft

---

<sup>47</sup> Claire Fontaine, *Human strike within the field of the libidinal economy*, Brooklyn: Petroleuse Press 2009, S. 4.

reproduktive Tätigkeiten und insbesondere die Idee der *maintenance work* nicht ausreichend beleuchtet. Der Vergleich von Kunst und Reproduktionsarbeit legt nahe, beide als eine Art Dienstleistung zu sehen, die einen sozialen bzw. affektiven Mehrwert miteinschliesst. Stakemeier kommentiert in diesem Sinne, „dass künstlerische Arbeit eine Dienstleistung ist und (...) dennoch Kunst bleibt, genauso wie Pflegearbeit eine Dienstleistung ist und dennoch Pflege bleibt“.<sup>48</sup> Zwar gehe ich – im Widerspruch zu den vorherrschenden sozialen Zuschreibungen – davon aus, dass Kunstproduktion nicht über der reproduktiven Dienstleistung steht; gleichwohl bleibt für mich die Frage in welchem Verhältnis die Kunst zur Reproduktionsarbeit steht. Die Beziehung von Kunst und Reproduktionsarbeit – beide als Dienstleistung und als soziale Aktivität verstanden – ist auch aufschlussreich für die Verweigerung der Arbeit im Sinne des *human strike*.

Übertragen aufs Kunstfeld kann das Konzept der *human strike* die Widersprüche der künstlerischen Tätigkeit als kreative Leistung und soziale Aktivität offenlegen. Wenn wir Stakemeiers und Vishmidts Argumentation folgen, erhält die Negation von Arbeit (inkl. Reproduktionsarbeit) im Kunstkontext ein politisches Potenzial: „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

---

**48** Kerstin Stakemeier, Marina Vishmidt, „Der Wert der Autonomie – ein Gespräch zwischen Kerstin Stakemeier und Marina Vishmidt über Reproduktion in der Kunst“, in: *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).

of a creative individual subject faced with an objectivity which at best solicits complicity.“<sup>49</sup> Die Verweigerung im Sinne des *human strike* könnte einerseits das spät-kapitalistische kreative Subjekt und dessen Bestätigung im Kunstfeld destabilisieren. Andererseits steht der *human strike* in direkter Verbindung mit feministischen Kämpfen, die die Bedingungen der sozialen Reproduktion innerhalb und über das Kunstfeld hinaus verändern wollen.

### **Goran Djordjević - On the Class Character of Art**

*Would you take part in an international strike of artists? As a protest against art system's unbroken repression of the artist and the alienation from the results of his practice. It would be very important to demonstrate a possibility of coordinating activity independent from art institutions, and organize an international strike of artists.*<sup>50</sup>

Goran Djordjević

1979, zehn Jahre nach der Art Workers' Coalition, rief Goran Djordjević in Belgrad zu einem internationalen Kunststreik auf. Er schrieb seinen Kolleg\_innen im englischsprachigen Raum einen Brief, in dem er versuchte, sie für einen internationalen Kunststreik zu gewinnen. In seinem Essay „On the Class Character

---

<sup>49</sup> Kerstin Stakemeier, Marina Vishmidt, *Reproducing Autonomy. Work, Money, Crisis and Contemporary Art*, London/Berlin: Mute Publishing 2016, S. 72.

<sup>50</sup> Zitiert nach Stewart Home, James Maddox, „The Art Strike Papers“, auf: *Spunk*, <http://www.spunk.org/texts/writers/shome/sp000457.htm> (1.8.2019).

of Art“<sup>51</sup> erachtete Djordjević bereits 1976 die Abschaffung von (bürgerlicher) Kunst als notwendig. Djordjević problematisierte damit die reale und praktische Funktion der Kunst als Instrument der herrschenden Klassen:

In capitalist society, since the functioning and organization of art are based on the interests of the ruling class the demand for the abolishment of support for such an activity and the demand for its overcoming, as consciousness as well as activity, are conditioned by the demand for a qualitative change, of relations of production and of the positions of those forces in society to which art is necessary.<sup>52</sup>

Djordjevićs Aufruf zum internationalen Kunststreik war die Fortsetzung dieser Gedanken. Sein Appell hatte, ähnlich wie der von Metzger, kaum Erfolg und wenig Resonanz, mit Ausnahme vielleicht der vierzig schriftlichen Reaktionen, die Djordjević als Antwort auf seinen „circular letter“ erhielt. Carl Andre schrieb ihm bspw. in einem eher analytischen Duktus: „I think the art system has the same relation to the world system that a seismograph has to an earthquake. You cannot change a phenomenon by means of the instrument that records it. To change the art system one must change the world system.“ Hans Haacke argumentierte für die Notwendigkeit der Präsenz und Injektion sozialkritischer Kunst in Kunstinstitutionen. Lucy Lippard plädierte für Subversion statt Streik als Kampfpraktik innerhalb des Kunstsystems: „rather than strike I spend all my energy

---

<sup>51</sup> Goran Djordjević, „On the Class Character of Art“, in: *The Fox*, New York 1976, S. 163–165.

<sup>52</sup> Ebd. S. 164.

on striking back at the art system by working around and outside of it and against it and letting it pay for my attempts to subvert it“.<sup>53</sup>

Institutionskritik praktizieren, anstatt zu streiken. Das war die Haltung von Künstler\_innen wie Hans Haacke und Theoretiker\_innen wie Lucy Lippard im Zuge der sogenannten zweiten Welle der Institutionskritik, die Ende der 1970er-Jahre an Boden gewinnt und sich in den 1980er Jahren institutionalisierte. Es war die Zeit, in der die Repräsentationsverhältnisse, der kunstgeschichtliche Kanon und die Politik der westlichen Institutionen in Frage gestellt wurden. Der Begriff „institutional critique“ wurde also eingeführt, um jene Kunst und die Künstler\_innen zu bezeichnen, die die Strukturen und die Logik der Museen und Galerien exponieren.<sup>54</sup> Das Reflektieren und das Entlarven der institutionellen Strukturen des westlichen Kunstsystems – sogar die Vorstellung von einem symbolischen „Umsturz“ der gegebenen Ordnung(en) in Kunst- und Kulturinstitutionen – wurde als Kritik erachtet.

Durch Konzeptkunst, Kunst-Aktivismen und Interventionen sowie theoretische Schriften wurde Kritik *in* den Kunstinstitutionen verortet und dort konstruktiv bis exzessiv und sich selbst affirmierend praktiziert – wie die verschiedenen künstlerische Ansätze (von z. B. Hans Haacke, Martha Rosler, Adrian Piper, Marcel Broodthaers, Andrea Fraser und Michael Ascher) nahelegen. Die situierte Selbstkritik der Künstler\_innen konzentrierte sich weniger auf das gesellschaftliche

---

<sup>53</sup> Ebd. für alle Zitate in diesem Absatz.

<sup>54</sup> Vgl. Andrea Fraser, „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique“, in: *Artforum*, Bd. 44/2005, S. 278–283.

*Außen* der Institution – ihr Konzept war vielmehr, auf Kritik- und Subversionsmechanismen in den Kunstinstitutionen zu beharren. Institutionskritik war und ist schlichtweg eine Methode für eine Auseinandersetzung mit dem Objekt „Kunstinstitution“ und dem Subjekt „Künstler\_in“, die kontextspezifisch ein emanzipatives Potenzial erschließen kann.

Nach dieser Methode formulierte Goran Djordjević ein Jahr nach seinem Aufruf zu einem Kunststreik seine immanente Kritik in der Einzelausstellung „Against Art“ im Student Cultural Centre Zagreb (1980). Seine Arbeit griff die eigene Idee der Einstellung der Kunstproduktion auf internationaler Ebene auf und entwickelte daraus eine der ersten Konzeptkunst-Ausstellungen in Jugoslawien. Djordjevićs Arbeit in dieser Ausstellung, die als Anti-Kunst lanciert wurde, fragte nach einer Haltung gegenüber der bzw. gegen die Kunst: „The works showed at this exhibition are not works of art. They are only attitudes towards art. More precisely, they are attitudes against art. I think it's high time to tear the powdered mask of freedom and humanism of art and reveal its proper face – the face of faithful and humble servant.“<sup>55</sup>

Djordjević probierte einerseits, den Kunststreik als Anti-Haltung zu setzen, durch die sowohl die Kunst als Produkt als auch die Künstlerfunktion in der kapitalistischen Gesellschaft negiert oder abgeschafft werden sollten. Andererseits versuchte er, durch den Aufruf zum Kunststreik das Streiken im Sinne eines kollektiven

---

<sup>55</sup> Zitiert nach Jelena Vesić, „New Art = New Tradition: The exhibition Against Art by Goran Djordjević“, auf: *Tranzit* (An Archive of East European Exhibitions), (o. D.), <http://tranzit.org/exhibitionarchive/?s=Goran+Djordjevic+&lang=> (1.8.2019).

Kampfes als erweiterte Institutionskritik im eigenen Feld zu fassen. Interessanterweise hat seine Analyse des Kunst- und Kultursystems die Herausforderung einer kritischen Beobachtung des Kunstausbildungssystems sehr früh erkannt. Djordjević kritisierte sowohl das Kunstsystem in der kapitalistischen Gesellschaft als auch die Art und Weise, wie Kunst und Wissen in Kunstinstitutionen und -hochschulen vermittelt werden.<sup>56</sup> Er sprach für einen emanzipatorischen Einsatz von Bildungskonzepten, für individuelle und kollektive Freiheit sowie für eine radikale gesellschaftliche Veränderung.

### **Art Strike Papers - Neoismus**

*While certain individuals will put down their tools and cease to make, distribute, sell, exhibit or discuss their cultural work for a three year period beginning on January 1st 1990, the numbers involved will be so small that the strike is unlikely to force the closure of any galleries or art institutions. It will, however, demonstrate that the socially imposed hierarchy of the arts can be aggressively challenged.*<sup>57</sup>

Stewart Home

Mitte der 1980-er Jahre versuchte Stewart Home ähnlich wie Gustav Metzger und Goran Djordjević einen Kunststreik aufzurufen. Home gehört zur zweiten Generation des *Neoismus*, nämlich der kanadischen, mexikanischen,

---

<sup>56</sup> Vgl. Goran Djordjević, „On the Class Character of Art“, in: *The Fox*, New York 1976, S. 163–165.

<sup>57</sup> Stewart Home, „About the Art Strike“, in: Ders., *The Art Strike Papers*, Stirling: AK Press 1991, S. 2. (Der Text ist ursprünglich am 27.12.1989 entstanden, und zwar im Rahmen von Chuck Welchs Buch *The Eternal Network: a mail art anthology*).

englischen und deutschen Subkultur der späten 1970er- und 1980er-Jahre. Die Idee eines dreijährigen Kunststreiks von 1990 bis 1993 hat Home von Jouffroys Text „What is to be done about Art“ übernommen. Home gibt an, er habe seinen Aufruf erstmals im Sommer 1985 auf einem Flyer publik gemacht. Seine Idee des Kunststreiks verbreitete sich schnell, zuerst in den USA. Sie wurde insbesondere in Baltimore durch John Berndt und in San Francisco durch Steve Perkins, Scott MacLeod und Aaron Noble aufgegriffen.<sup>58</sup> In San Francisco wurde das erste Art Strike Action Committee in den USA gegründet. Darüber hinaus organisierte Stuart Home mit Mark Pawson und James Mannon das Art Strike Action Committee in Großbritannien. Zusammen mit Mannon verfasste Home die *Art Strike Papers*, eine Publikation mit umfangreichem Material zum Kunststreik, die 1990–1993 erschien. Die *Art Strike Papers* erreichten zahlreiche Künstler\_innen in den USA, in England, Irland und Uruguay, die für den Streik im Kontext des Neoismus sensibilisiert wurden.<sup>59</sup> Das Magazine *YAWN* war das anerkannteste Streik-Propagandamittel und erschien während der „Jahre des Streiks“ in 38 Ausgaben.

Eines der Ziele des Kunststreiks der Neoisten war es, auf die Prozesse, durch die Kunstproduktion legitimiert wird, zu fokussieren. Nach Homes Ansicht war sein Streikaufruf im Jahr 1989 eher eine Propaganda-Taktik, also ein Mittel zur Beförderung der Sichtbarkeit und der Intensität des Klassenkampfes innerhalb des Kulturfelds. Trotz des vielfältigen Interesses waren es in

---

<sup>58</sup> Vgl. Oliver Marchart, *Neoismus*, Wien: Edition Selene 1997, S. 48–49.

<sup>59</sup> ART STRIKE ACTION COMMITTEES gab es in San Francisco, Baltimore, London, West Cork (Republic of Ireland) und Montevideo (Uruguay).

der Tat nur einzelne Künstler (Tony Lowes, John Berndt und Home selbst) die aktiv in Streik getreten sind. Andererseits hat Homes Absicht, den Streikaufruf subversiv und propagandistisch anzuwenden, durchaus auch ihre Berechtigung. In der ersten Ausgabe von *YAWN* ist in der Erklärung des Streiks zu lesen:

We call this Art Strike because, like any general strike, the real reasons being discussed are ones of economics and self-determination. We call this Art Strike in order to make explicit the political and ethical motivations for this attempted large-scale manipulation of alleged „esthetic“ objects and relationships. We call this Art Strike to connote and encourage active rather than passive engagement with the issues at hand.<sup>60</sup>

Homes Äußerung über das Ziel des Kunststreiks verweist auf eine revolutionäre, avantgardistische Rhetorik, die mit propagandistischen Kunstmitteln umgesetzt werden sollte. Anders gesagt, Homes Haltung stellt eine neo-romantische Geste zur provokativen Negation der Kunst dar. Diese Geste sicherte ihm jedoch einen Platz auf dem Podest der Neo-Avantgarde. Es stellt sich trotzdem die Frage, warum Home eine Negation bzw. Abschaffung der Kunst anstrebte. In seinem Aufsatz *Art Futures?* schreibt er: „Art cannot be reformed, it can only be abolished. Therefore, our cultural strategy in this transitional period must be to autonomise the negative within artistic practice.“<sup>61</sup> Eine temporäre Verweigerung als künstlerische Haltung besitzt eine Qualität, die emanzipativ für

---

<sup>60</sup> *YAWN*, *SPORADIC CRITIQUE OF CULTURE*, Nr. 1, 19.9.1989.

<sup>61</sup> Stewart Home, „Art Futures?“, in: *The Anthology of Art*, HBK Braunschweig, <http://www.anthology-of-art.net/inside/index.html> (1.8.2019).

Künstler\_innensubjekte wirken kann. Gleichzeitig scheint mir die totale Abschaffung von Kunst als Appell nur als reine Provokation radikal – es bleibt eine Pose. Nichts desto trotz trägt Homes Streikaufruf dazu bei, die Sensibilisierung für die Problematik des Klassismus im Kunstfeld zu stärken. In seinem Aufsatz *About the art strike* betonte er, dass der Kunststreik als eine Taktik verstanden werden solle, nämlich „as a means of raising the visibility and intensity of the class war within the cultural sphere.“<sup>62</sup>

Die Kritik an Homes Position von seinen Zeitgenoss\_innen möchte ich an dieser Stelle nicht vernachlässigen. Marshall Webber formulierte in *Art Strike Issue* (1990) mehrere Punkte der Inkonsequenz in Homes Taktik. Webber zufolge ist Homes Schwachpunkt, dass sein Streikaufruf keine Einmischung in die politischen Kämpfe anderer Arbeiter\_innen vorschlug. Homes Streikpropaganda blieb im Kunstkontext verhaftet. Darüber hinaus ignorierte Home viele Praktiken von zu seiner Zeit kunstaktivistisch präsenten Gruppen wie z. B. Aids Act-up, Art against Apartheid und das Cultural Democracy Movement.<sup>63</sup> In einer 1992 verfassten kritischen Reaktion auf Homes *Art Strike Papers* schrieb Sadie Plant:

The value of the Art Strike is in its proposal of silence, rather than silence itself; the propaganda rather than the deed. The Art Strike must be seen as a means of exposing, rather than escaping recuperation. Art Strike propaganda reveals the

---

<sup>62</sup> Stewart Home, „About the Art Strike“, in: Ders., *The Art Strike Papers*, Stirling: AK Press 1991.

<sup>63</sup> Vgl. Marshall Webber, „Extracts from Bloatstick No. 2“, in: Stewart Home, *The Art Strike Papers*, Stirling: AK Press 1991, S. 36–37.

extent of recuperations and proposes an action which cannot be recuperated. But anything which is totally invulnerable to recuperation cannot be used in contestation either.<sup>64</sup>

Plant stand der Idee des Kunststreiks positiv gegenüber und war im engen Austausch mit Home und den Neoisten. In ihrem Aufsatz „When Blowing the Strike is Striking the Blow“ im YAWN Magazine No 37 betrachtet sie den Kunststreik in Bezug auf Dadaismus, Surrealismus und Situationismus. Plant versteht die drei Kunstströmungen als Vorfahren des Kunststreiks und warnt vor dem Problem der unausweichlichen Integration der Avantgarde Anti-Kunst, die trotz ihrer Intention eben als Kunst wahrgenommen wurde. Sie kritisierte außerdem die Pseudoradikalität des Streikaufrufs: Homes Haltung habe, so Plant, nur die Provokation als Geste gesucht. Home wusste allerdings selber, dass etwa der radikale Bruch, für den er plädierte, nie stattfinden würde. Er hatte bereits im Vorlauf seines Streik-Manifests erklärt, dass die Zahl der Streikenden nicht ausreichen werde, um Kunst-Galerien und -Institutionen zu schließen.<sup>65</sup> Aufbauend auf Sadie Plants Argumentation kritisiert Marchart Homes Streikidee und wirft ihm vor, einen revolutionären Populismus anzustreben: „Es geht Home darum, wie er sagt, innerhalb der Postmoderne in die Postmoderne eine Bresche zu schlagen und im Anschluss diesen Bruch im Postmodernismus mit einem revolutionären Populismus/Populismus aufzufüllen –

---

<sup>64</sup> Sadie Plant, „When blowing the strike is striking the blow“, in: Stewart Home, *The Art Strike Papers*, Stirling: AK Press 1991, S. 4–7.

<sup>65</sup> Vgl. Stewart Home, *The Art Strike Papers*, Stirling: AK Press 1991, S. 1.

also mit etwas klassisch Modernem.“<sup>66</sup> Homes Kunststreik zielte schlichtweg darauf ab, die sozioökonomischen Hierarchien im Kunstfeld symbolisch zu negieren.

Warum ist es überhaupt wichtig, über Homes Anliegen zu diskutieren? Home fordert durch sein Streikkonzept etwas Unmögliches, nämlich die Abschaffung der Kunst(-Produktion). Wenn wir den Neoismus als eine durch Größenwahn, Plagiarismus, Sarkasmus und Selbsthistorifizierung erzeugte Taktik ansehen, dann wird deutlich, woran Homes Künstlergestus anknüpft. Neoismus verspottet das anerkannte Künstlergenie und macht jeden zum Star. Wie im ersten Neoismus-Manifest zu lesen ist, verachteten die Neoisten bisherige Künstler-Signaturen und kreierte ihre eigenen. Insgesamt richtete sich der Neoismus gegen den Kult des Künstlers als Schöpfer (Meister).<sup>67</sup> Neoismus ist eine Methode der Anti-Definition und der Selbst-Sabotage: Neoismus-Mitglieder tauchen mit Pseudonymen und multiplen Namen wie Karen Eliot, Luther Blissett oder Stilletto auf. Der Neoismus verlacht die Avantgarde und will an ihrer Stelle zur Hyper-Avantgarde werden. Dies ist schließlich eine Behauptung der Kunst selbst in der Avantgarde-Tradition von Dada, Fluxus und Situationismus.

Interessanter als Homes Streikkonzept als solches erscheint mir der umfangreiche Schriftverkehr zwischen den streikinteressierten Künstler\_innen in den *YAWN*-Heften. In der *YAWN*-Ausgabe Nr. 19 gibt es eine Seite mit „Responses to questions and opinions about the art strike“. Eine der Aussagen dort, die

---

<sup>66</sup> Oliver Marchart, *Neoismus*, Wien: Edition Selene 1997, S. 102.

<sup>67</sup> Vgl. „First International Neoist Manifesto“, in: Stewart Home, *Neoist Manifestos*, Stirling: AK Press 1991, S. 17.

Homes Streikimpuls auf den Punkt bringt, lautet: „It consists of a paradox. Sure, the proposition of an Art Strike is paradoxical, incredible, illogical, bizarre, incoherent, extremist, masochistic, unrealistic and pretentious, but it is a social action that has as its primary goal the deliberate provocation of annoyance.“<sup>68</sup> Um die Relevanz dieser Kommentare verdeutlichen zu können, möchte ich auf die Reaktionen auf den Streikaufruf vonseiten des Art Strike Action Committee in Californien (ASCA) hinweisen. ASCA schildert seine Haltung wie folgt:

It is not a matter of realizing the Art Strike, or even building on every level of life everything that hitherto could only be an art strike memory, or an illusion, dreamed and preserved unilaterally. (...) The Art Strike in its honesty says about itself that in its state of exhaustion it is not able to put forward values. It can only be a description of the situation, the world of exhausted values of our culture.<sup>69</sup>

Schließlich möchte ich betonen, dass Homes Aufruf insgesamt widersprüchlich in Bezug auf seine Absicht war, und dies aus einem weiteren Grund. Die Widersprüchlichkeit hängt mit der Paradoxie zusammen, die in der Grundkonzeption und Durchführung des Kunststreiks angelegt ist. Die Paradoxie des Kunststreiks liegt im Bestreiken der eigenen künstlerischen Praxis. Um Kunstproduktion bestreiken zu können, muss diese als Arbeit bzw. als Lohnarbeit anerkannt und honoriert werden. Aber gleichzeitig ist klar, dass künstlerisches Arbeiten

---

<sup>68</sup> YAWN, *SPORADIC CRITIQUE OF CULTURE*, Nr. 19, 19.7.1990.

<sup>69</sup> „Four Billion People Can't Be Wrong“, in: YAWN, *SPORADIC CRITIQUE OF CULTURE*, Nr. 6, 24.11.1989.

nicht in Lohnarbeit aufgeht. Diese Paradoxie wird um so mehr deutlich, je stärker die künstlerische Praxis mit unsichtbarer Reproduktionsarbeit in Zusammenhang gebracht wird und die sozialen Kosten von Kunstproduktion mitberücksichtigt werden. Dabei muss allerdings beachtet werden, dass die Möglichkeit, sich längerfristig künstlerisch zu betätigen, je nach sozialem und ökonomischem Hintergrund auch als Privileg gelten kann.

Homes Streikaufruf – so polemisch wie präventiv und vielleicht unseriös seine Position sein mag – hat durchaus zur Verbreitung der Streikidee beigetragen. Im gleichen Moment war sein Streikaufruf eine Projektion: Der Aufruf (re-)präsentierte letztendlich einen Mythos einer um Home entstandenen Künstler-Community. Denn ein Streikimpetus, der als intelligenter Witz unter der Ägide von nord-amerikanischen und west-europäischen weißmännlichen Künstlern lanciert wird, taugt nicht als Hoffnungsträger. Eine Aktualisierung des Kunststreiks als Konzept und als Handlung sollte zwei weitere Parameter mitberücksichtigen: die Anerkennung der reproduktiven Tätigkeiten und der Maintenance-Arbeit. In diesem Sinn zielt der feministische Kunststreik darauf ab, die prekären Arbeits- und Produktionsbedingungen zu verändern sowie die gender-, klassen- und herkunftsspezifischen Hierarchien im Kunstfeld zu dekonstruieren.

### **Aus den historischen Streikpraktiken in die Gegenwart**

In den früheren Dekaden des 20. Jahrhunderts wurde der Kunststreik als kulturaktivistische Handlung zusammen mit der Radikalisierung der Kapitalismuskritik und der Kritik an der gesellschaftlichen Rolle der Künstler\_innen praktiziert. Bei diesem Versuch strebten

Künstler\_innen eine sichtbare Allianz mit der produktiven Arbeiter\_innenschaft sowie mit Antikriegs- und Menschenrechtsbewegungen an. Aus einer feministischen Perspektive wurden außerdem die Konzeptualisierung der künstlerischen Arbeit und ihre Verwandtschaft zur reproduktiven Arbeit thematisiert. Aus heutiger Sicht können wir behaupten, dass die organisierten Proteste und Interventionen von Künstler\_innen, wie z. B. jene der New Yorker Artists Union<sup>70</sup> oder der Art Workers' Coalition, gelungen waren. Die damaligen Künstler\_innen sind gegen die Vertreter\_innen des New Deal in den USA militant vorgegangen. Das Auftreten der Artists Union war mitunter der großen Zahl von Gewerkschaftsmitgliedern geschuldet, die damals auch unter dem Einfluss der kommunistischen Ideale agierten.<sup>71</sup> Seitdem hat sich jedoch einiges verändert: Künstler\_innen organisieren sich heute weniger in Gewerkschaften und die kommunistischen Ideen zirkulieren vielleicht nur als historisches Material in Ausstellungskontexten. Aber auch das stereotypische Bild von Künstler\_innen als wilde kreative Tiere – früher eher als schöpferische, wahnsinnige Wesen wahrgenommen, die in winzigen Dachstudios arbeiteten – ist seit einiger Zeit nicht mehr relevant. Im Zuge der neoliberalen Arbeitstransformation der Gegenwart hat sich künstlerische Arbeit zur kreativen Erwerbstätigkeit gewandelt, obschon die

---

**70** Gegründet 1933 als „Unemployed Artists Group“, ab Februar 1934 als „Artists Union“ und ab 1938 als „United American Artists“ bekannt.

**71** Angeblich sollen aber Liberale zusammen mit Kommunist\_innen mit demokratischen Mitteln effektiv für die Artists Union gearbeitet haben. Vgl. Gerald M. Monroe, „Artists As Militant Trade Union Workers during the Great Depression“, in: *Archives of American Art Journal*, Bd. 14/Nr. 1/1974, S. 7–10.

prinzipiellen (sozialen) Bedürfnisse von Kunst- und Kulturproduzent\_innen von denen früherer Dekaden nicht beträchtlich abweichen. Die Vorbildfunktion im neoliberalen Gesellschaftsmodell übernimmt die/der kreative Entrepreneur. Die Professionalisierung von Künstler\_innen erfolgt gemäß dem Trend der kreativen Ökonomie: Künstler\_innen sind Unternehmer\_innen ihrer selbst, oder sie sollen sich als innovative bzw. erfolgreiche Ich-AGs präsentieren. Die gegenwärtigen ökonomischen New Deals bzw. die Verflechtung von Kunst und (kreativer) Ökonomie, die der Neoliberalisierung der Kunst- und Kulturpolitik zugrunde liegt, bestimmt nicht nur die strukturellen Bedingungen des Kunstfelds, sondern auch die Subjektivierungstechniken der Künstler\_innen. Die Selbstregierung des Individuums bzw. die „Arbeit am Selbst“ appelliert heute an Freiheit, Autonomie, Kreativität und Selbstverwirklichung, die alle vier in spätkapitalistische institutionelle Bedingungen eingebettet sind.

Es bräuchte nicht nur symbolische Brüche wie Verweigerung oder temporäre Adranea gegen die Logik des westlich-hegemonialen Kunstfeldes, sondern auch eine nachhaltige Praxis seitens der Künstler\_innen, die innerhalb der neoliberalen Aufmerksamkeitsökonomie individuell wie kollektiv denken, produzieren und handeln. Selbstverständlich ist es dazu notwendig, die ökonomischen Machtstrukturen der gegenwärtigen Kunst- und Kulturinstitutionen zu thematisieren, die ihren Status, ihre Innovation und ihr Kreativkapital auf unregelte und prekäre Arbeitsverhältnisse aufbauen. Insbesondere die westlichen Kunst- und Kulturinstitutionen sind ausschlaggebend für die erfolgreiche Anwendung des operativen Geistes des Neoliberalismus:

Kapitalakkumulation, Neo-Management, Marketing, Museen-Branding und Querfinanzierung durch schmutziges Geld<sup>72</sup> sind inzwischen etablierte Arbeitsweisen. Kunst- und Kulturinstitutionen, gesehen als ökonomische Machtapparate innerhalb der bürgerlichen Waren- und Dienstleistungsgesellschaft, stärken ein unternehmerisches Produktionssystem, das symbolische wie ökonomische Wert aus unterschiedlichen sozialen Aktivitäten, die im Spannungsverhältnis von Arbeit–Kunst–Leben entstehen, schöpft. In diesem Produktionssystem werden sowohl Kunstwerke – als Waren oder soziale Situationen – als auch Künstler\_innen – als kreative human resources – kapitalisiert.

Prekäre und prekarierte Künstler\_innen (die sogenannte *creative dark matter*<sup>73</sup>) sind weder naiv noch blind gegenüber kapitalistischen Produktionssystemen und institutionellen Machtdispositiven<sup>74</sup>, obschon viele Künstler\_innen je nach ökonomischem und sozialem Eigenkapital direkt oder indirekt davon profitieren. Das hegemoniale Feld der Gegenwartskunst produziert

---

**72** Jasmine Weber, „Almost 50 Whitney Biennial Artists Sign Letter Demanding Removal of Warren Kanders from Museum Board“, in: *Hyperallergic*, 29.4.2019, <https://hyperallergic.com/497515/almost-50-whitney-biennial-artists-sign-letter-demanding-removal-of-warren-kanders-from-museum-board/> (1.8.2019). Kampagne gegen BP, <https://bp-or-not-bp.org/>

**73** Gregory Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London/New York: Pluto Press 2011, S. 9.

**74** Chto-Delat-Mitglied Dmitry Vilensky schreibt: „We have to, in these [sic] or that form, deal with institution [sic] of power but we must try to establish our rules of communication and control. And I think at such a minimum level that things are possible (...)“. Zitiert nach: „Redas Diržys in a dialogue with Dmitry Vilensky/On Alytus Art Strike Biennial“, auf: Chto-Delat (Homepage), <https://chto-delat.org/b9-texts-2/vilensky/on-alytus-art-strike-biennale-redas-dirzys-in-a-dialogue-with-dmitry-vilensky/> (1.8.2019).

ökonomische Asymmetrien und soziale Distinktion – kurzum, es verstärkt die klassen-, gender- und herkunftsspezifischen Differenzen.<sup>75</sup> Gegenwartskunst ist ein globales Wertsystem, in dem sich die Logik der Waren- und Dienstleistungsgesellschaft manifestiert, auch wenn diese hinterfragt wird. Gegenwartskunst ist dennoch ein unreguliertes und profitables Feld der Wertschöpfung und Akkumulation von Vermögen, das sowohl die Bedingungen der ästhetischen Wahrnehmung als auch den Zugang zu bestimmten Themenfeldern kontrolliert.

In diesem Feld der Gegenwartskunst entstehen aber auch Kunstwerke und ästhetische Praktiken, die als analytische Propositionen und diskursive Vertiefungen fungieren, die imaginativ neue Narrative in den Raum setzen und eine soziale sowie politische Relevanz erwerben. Kunsthandlungen können unsere Wahrnehmung schärfen oder sogar verändern sowie vorherrschende Strukturen durcheinander bringen. Oder wie Hito Steyerl die Gegenwartskunst beschreibt: „It pollutes, gentrifies, ravishes. It seduces and consumes, and suddenly walks

---

<sup>75</sup> Die Studie „Studio Berlin III“ des Instituts für Strategieentwicklung (IFSE, 2018) befasst sich mit der Lage der Bildenden Künstler\_innen in Berlin und dem Gender Gap. [https://www.bbk-berlin.de/con/bbk/front\\_content.php?idart=5695&refId=6063](https://www.bbk-berlin.de/con/bbk/front_content.php?idart=5695&refId=6063) ; Die Studie *Panic! It's an Arts Emergency* (2018) untersucht Ungleichheit im kreativen Sektor im Vereinigten Königreich. Siehe: <https://createlondon.org/event/panic-paper>; die „Studie Art. School. Differences – Researching Inequalities and Normativities in the field of Higher Art Education“ (2014–2016) beforcht die Rolle der schweizerischen Kunsthochschulen in der Reproduktion von sozialer Ungleichheit und genderspezifischen Asymmetrien. Siehe: <https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences>; Das Projekt *Decolonize Brooklyn Museum* politisiert in Sachen (Mis-)Repräsentation von People of Colour im Museumskontext. Siehe: <http://www.decolonizethisplace.org> (Alle Links: 1.8.2019).

off, breaking your heart.“<sup>76</sup> Gegenwartskunst hat eine immanente Doppelfunktion, die einerseits ökonomische und soziale Kapitalverhältnisse affirmiert wie reproduziert, und andererseits die Kraft besitzt, spezifische Blick-, Ordnungs- und Machtregime zu destabilisieren.

Die Rede ist von der sogenannten kritischen Kunstproduktion und ihrem (politischen) Anliegen. Kritische Kunstproduktion meint hier einen Sammelbegriff, worunter auch engagierte oder politische Kunst zu verstehen ist. In diesem Fall agiert Kunst (als Handlung, als Produkt, als Verfahren) einerseits durchaus als gesellschaftskritische Kraft und andererseits wirkt sie in ihrer Kritik als intelligentes Produkt oder kreative Leistung in der kapitalistischen Domäne. Ich erwarte mir nicht besonders viel von der Option, dass allein Künstler\_innen den *Notausgang* aus diesem komplexen Verhältnis finden sollen. Kunst- und Kulturproduzent\_innen sind längst in spätkapitalistische Strukturen eingeweiht, schräg eingebettet und involviert. Viel mehr verspreche ich mir hingegen von dem machtkritischen Handeln innerhalb von institutionellen Gefügen ganz allgemein. Es sind viele, die gerade *nicht so* institutionalisiert werden wollen. Sie müssen eventuell so schräg laufen, dass sie über die Umwege durch die institutionellen Strukturen in den Zustand gelangen, diese auch zu unterwandern. Das Schräg-Laufen könnten wir uns unterschiedlich vorstellen: als alltägliche spekulative Praxis im erweiterten Feld des Studiums im Sinne von Harney und Moten,<sup>77</sup> als grundsätzlich situierte Betrachtungsweise

---

<sup>76</sup> Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press 2012, S. 94.

<sup>77</sup> Stefano Harney, Fred Moten, *Die Undercommons – Flüchtige Planung und schwarzes Studium*, Wien et.al.: transversal texts 2016.

aller Fragen und Hypothesen innerhalb der vorherrschenden Wissensproduktion im Sinne von Haraway,<sup>78</sup> als feministische Sprechposition in der Haltung der theoretisierenden Aktivistin im Sinne von Sarah Ahmeds *Killjoy*,<sup>79</sup> als machtkritische Kunstvermittlung, die Bildung als Selbstermächtigung in der Tradition radikaler Pädagogiken (Paolo Freire, bell hooks) versteht; als emanzipative Sozialpraxis in selbst-organisierten Zusammenschlüsse und Bewegungen.

---

**78** Donna Haraway, „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, in: *Feminist Studies*, Bd. 14/Nr. 3/1988, S. 575–599.

**79** Sarah Ahmed, *Living a Feminist Life*, Durham: Duke University Press 2017.



### 3. Gegenwärtige Streikpraktiken der Kunst

Künstlerische Praxis ist Arbeit. Diese Problematik steht im Zentrum von ästhetischen Praktiken, künstlerischen Handlungsformen und Strategien von Gruppen und Kollektivitäten wie W.A.G.E., Gulf Labor Coalition, ArtLeaks und der Alytus Strike Biennial. Anhand von diesen Fallbeispielen möchte ich auf Strategien wie Protest, Boykott und Selbst-Organisation eingehen, um die Verbindung von aktivistischer künstlerischer Praxis und sozialen Konflikten im Kulturfeld zu untersuchen. In Hinblick auf ihre dissensuelle Praxis bzw. ihr konfliktproduzierendes Potenzial werde ich die Rezeption, die Wirkung und die Nachhaltigkeit der einzelnen Projekte in den Blick nehmen. Bei den untersuchten Praktiken interessieren mich das Setting und die Bedingungen, in denen und unter denen ein Konflikt ausgetragen wird. Dies werde ich vom Standpunkt der Involvierten analysieren. Welche Methoden oder Taktiken verwenden die Akteur\_innen?

Indem wir die Momente der radikalen Differenz(en) in den Blick nehmen, die sich durch jedes institutionelle Setting ziehen, können wir uns dem Konflikt weniger als einmaliges Ereignis und vielmehr als Verhältnis zwischen streitenden Positionen annähern. Das gilt auch für künstlerische Praktiken, die Dissens in der ästhetischen Erfahrung produzieren. Situierete Praktiken entfalten den Dissens etwa als Unterbrechung innerhalb von Machtdispositiven. Solche Praktiken sind oft das Selbst-Organisieren, das Protestieren und das Boykottieren, wobei letzteres einer bedeutenden Kritik unterliegt. Alle drei sind Teil des Streik-Schemas

*Verweigerung – Temporäre Adraneaia – Organisation.* Insbesondere sind Selbst-Organisation, Protest und Boykott als Teile der dritten Einheit d. h. der *Organisation* (die aus der Verweigerung resultiert) zu denken.

Durch Verweigerung und Organisation, die sich in Form einer politischen Handlung herausbilden, setzen sich Kunst- und Kulturproduzent\_innen mit institutionellen und gesellschaftlichen Hierarchien auseinander. Transnationale Initiativen und lokale Bündnisse wie beispielsweise der EuroMayDay Protest, die Kampagne *Fair Pay* der IG Kultur in Wien, die Berliner Initiative Haben und Brauchen<sup>80</sup>, die Londoner Gruppe Precarious Workers Brigades sowie die Gruppen W.A.G.E., Gulf Labor Coalition, ArtLeaks und die Alytus Strike Biennial bieten sich hier zur Untersuchung an. Um überhaupt das Selbst-Organisieren, das Protestieren und das Boykottieren als Verfahrensweisen und Mittel des Konfliktes im Kunstfeld analysieren zu können, werde ich mich einigen dieser Praktiken (W.A.G.E., ArtLeaks, Gulf Labor Coalition, Alytus Strike Biennial) ausführlicher zuwenden. Die skizzierten Positionen praktizieren Verweigerung und Dissens und verweisen auf Grauzonen im Kunstbetrieb sowie auf mögliche Praktiken des Protests,

---

**80** Durch die Initiative Haben und Brauchen, die erst Anfang 2011 mit einem offenen Brief an den Bürgermeister Klaus Wowereit an die Öffentlichkeit trat, haben sich Künstler\_innen zusammen mit Ausstellungsmacher\_innen, Kulturwissenschaftler\_innen, Architekten\_innen und Planer\_innen zu kultur- und stadtpolitischen Debatten zu Wort gemeldet. Zu den Aktivitäten der Initiative – unter dem Dachthema „Was braucht die Kunst in Berlin?“ – zählen öffentliche Diskussionen und Workshops zu aktuellen kulturpolitischen Themen, Meetings der Szene mit Stadtrepräsentant\_innen sowie schriftliche Forderungen an die Kulturämter und nicht zuletzt die Kampagne zur „Koalition der Freien Szene“ Berlins. Siehe: <http://www.habenundbrauchen.de> (1.8.2019).

der subversiven Provokation und der Grenzüberschreitung. Worauf hin die o. g. Praktiken untersucht werden, ist im Bezug auf ihre Stärken und Schwächen, ihre Effektivität angesichts ihres Anliegens und im Bezug auf ihre Nachhaltigkeit und/oder ihre ephemere, situative Handlung. Als ästhetische Praktiken sind sie, wie jedes Handeln, nicht zweckfrei, da sie grundsätzlich eine Veränderung durch kollektives Handeln anstreben oder, anders gesagt: die Möglichkeiten zur Veränderung von fest zementierten Strukturen im aktiven politischen Handeln sehen.

### **Preludium: Matrix Postfordismus**

*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.*<sup>81</sup>

Peter Fleming

Es gibt einen sogenannten neoliberalen Rationalismus, der zugleich Arbeit und Verunsicherung als ideologische Maxime setzt. Die soziale Fabrik hat im Neoliberalismus, wie Fleming und andere Arbeitssoziologen feststellen, bestimmte Dynamiken entwickelt, die (Lohn-)Arbeit mit kompulsiver Obsessivität verbinden.<sup>82</sup> Die soziale Fabrik des späten Kapitalismus schläft

---

<sup>81</sup> Peter Fleming, *The Mythology of Work*, London: Pluto Press 2015, S. 24.

<sup>82</sup> Ebd. S. 23–27.

nicht, sie ist immer *at work*. Anders gesagt ist das Arbeiten, ob bezahlt oder unbezahlt, regelmäßig oder prekär, die einzige vernünftige Selbstverständlichkeit unserer Zeit. Insbesondere die Arbeit als Obsession oder zumindest die Selbst-identifizierung mit der Arbeit als grundlegendem Referenzpunkt im Leben charakterisieren die Welt der immateriellen Arbeitsverhältnisse.

Kommunikative und kreative Begabungen sowie soziale Skills wie Emotionsarbeit und Netzwerken sind Bestandteile der immateriellen Arbeit, die durch den Übergang vom Fordismus in den Postfordismus neue Formen der (sozialen) Ökonomie sowie neue Subjektivitäten herausbilden. Immaterielle Arbeit, nämlich die kooperativen, kommunikativen und affektiven<sup>83</sup> Tätigkeiten, sind nicht von ihren Produktionsbedingungen zu trennen, die wiederum materiell sind. Einerseits veränderten sich die Tätigkeitsbereiche aufgrund der gegenwärtigen, postfordistischen Arbeitsorganisation und durch den Übergang von Industriegesellschaften zu flexiblen Kommunikationsgesellschaften. Andererseits ist die fordistische Produktionsweise nicht völlig aufgehoben. Die Arbeit auf den Plantagen in Südamerika und in afrikanischen Ländern, die billigen technologischen Arbeitskräfte in Süd- und Ostasien sowie die Niedriglohnssektoren in Osteuropa zeigen, dass sich die sogenannte immaterielle Arbeit vielmehr als Konzept und weniger als Realität global durchgesetzt hat.<sup>84</sup> Gleichwohl

---

**83** Arlie Russell Hochschild, *The managed heart: commercialization of human feeling*, Berkeley: University of California Press 1983.

**84** Siehe auch: Katharina Poeter, „Zum Begriff der immateriellen Arbeit von Michael Hardt und Antonio Negri, eine Kritik aus entwicklungspolitischer Sicht“, in: *Grundrisse*, (o. D.), [http://www.grundrisse.net/grundrisse48/immaterielle\\_Arbeit%20.htm](http://www.grundrisse.net/grundrisse48/immaterielle_Arbeit%20.htm) (1.8.2019).

beeinflussen manche Eigenschaften der immateriellen Produktion (wie z. B. Affektivität, Kooperation, Kreativität, Austausch) fast alle Formen der Arbeit und verändern somit auch die Formierung der Subjektivität.<sup>85</sup> Mich interessiert immaterielle Arbeit als Teil der Kulturindustrie, weil das Konzept der Arbeit als Selbstverwirklichung hier einen besonderen Status hat. Genauer gesagt: Ich fokussiere auf die Kultur- und die Kreativindustrie, weil sie zugleich Virtuosität, Selbst-Optimierung und -Gestaltbarkeit, Sprach-, Bühnen-, Kommunikations- und Improvisationskompetenzen verlangen. Im kulturellen Sektor (z. B. Kunst, Design, Musik) sind Tätigkeiten und Handlungen wie das Gestalten, das Netzwerken und das Vermarkten von Produkten oder von sich selber gleichzeitig kreativ und unternehmerisch.

In der Matrix des Postfordismus ist die Kulturindustrie einer der Sektoren, in denen Kommunikation als Kommunikationsproduktion bestimmt wird. In diesem Sektor bestehen die für die Produktion nötigen „Werkzeuge“ größtenteils aus sprachlich-kognitiven Fähigkeiten. Die sogenannten Produktionsmittel sind hier weniger maschinelle Werkzeuge, sondern vielmehr kognitive und kommunikative Prozesse sowie performativen Techniken. Die gegenwärtige Kulturindustrie, die Paolo Virno

---

<sup>85</sup> Über die Subjektivität als Zusammenspiel zwischen der Wertschöpfung *in* und *mit* der immateriellen Arbeit schreiben Tsianos und Papadopoulos „Die Subjektivität der immateriellen Arbeiter\_innen spiegelt nicht den Produktionsprozess der immateriellen Arbeit: Sie ist die diabolische Explosion ihrer kontingenten Intensitäten und Brüche. Subjektivität ist keine Faktizität, sondern ein Ausgangspunkt.“ Vassilis Tsianos, Dimitris Papadopoulos, „Prekarität: eine wilde Reise ins Herz des verkörperten Kapitalismus – Oder: wer hat Angst vor der immateriellen Arbeit?“, in: *Transversal Journal*, 2006, <https://transversal.at/transversal/1106/tsianos-papadopoulos/de> (1.8.2019).

auch als eine „Industrie der Kommunikationsmittel“<sup>86</sup> bezeichnet, verändert das kommunikative Verfahren: Sie probiert aus, sie gestaltet und produziert Displays und Kommunikation, die vorwiegend in digitalen Räumen und in den sozialen Medien stattfinden. Diese Kulturindustrie – samt der Kunstproduktion als Teil davon – werden von der post-fordistischen Transformation beeinflusst. Umgekehrt hatte diese Transformation in den sogenannten westlichen Industrienationen seit den 1980-er Jahren ihre Inspiration in der kreativen/künstlerischen Arbeit gesucht. Wir können uns das Wechselverhältnis zwischen Arbeit und kreativen Kommunikation, die sich im Zuge der neoliberalen Neuorganisation der Arbeit vollzog, am Beispiel von White-Collar Workers, Wissens- und Kulturarbeiter\_innen vergegenwärtigen. Von diesen Arbeiter\_innen wird gefordert, innovative Kommunikationsverfahren und Techniken der Zusammenarbeit bzw. der Interaktion herzustellen und zu performen. Ich möchte nur auf zwei weitere Aspekte der post-fordistischen Transformation der Arbeit hinweisen: Flexibilisierung der Arbeit und künstlerische Virtuosität.

## **Post-fordistische Arbeit und Kreativität**

*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.*<sup>87</sup>

Stefano Harney

---

<sup>86</sup> Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, Wien: Turia + Kant, S. 81.

<sup>87</sup> Stefano Harney, „Hapticity in the Undercommons“, in: Martin Randy (Hg.), *The Routledge Companion to Art and Politics*, London/ New York: Routledge 2015, S. 174–179, hier S. 176.

Arbeiter\_innen müssen im Rhythmus bleiben. Post-fordismus propagiert die Flexibilisierung der Arbeit als eine Hervorbringung der Experimentierfreude, die wiederum mit einem innovativen Entwicklungspotenzial in Verbindung gebracht wird. Neoliberale Managementmodelle preisen Kreativität, Flexibilität, Anpassung und Risikobereitschaft an. Gleichzeitig setzten sich aufgrund der strukturellen Flexibilisierung der Arbeitsbedingungen die sogenannten atypischen Beschäftigungsverhältnisse wie Projektarbeit, Arbeit auf Zeit, befristete Anstellung und *never-ending* unterbezahlte Praktikumszeiten durch. Aber Arbeit muss sein. Während Arbeitslosigkeit und temporäre (Niedriglohn-)Beschäftigung nach wie vor eine gesellschaftliche Realität darstellen, ist der Zugang zum Arbeitsmarkt zum Privileg geworden.

Wer eine Arbeit hat (egal unter welchen Bedingungen), soll schlicht dankbar sein, dass sie/er diese Möglichkeit hat, nämlich sich selbst durch das Arbeiten zu verwirklichen. Lohnarbeit gilt in der bürgerlichen Waren- und Dienstleistungsgesellschaft als eine Chance, eine Ehre, ein Lebensziel. Früher erledigten Menschen eine Arbeit, um ihr Überleben zu sichern – um darüber hinaus für die Gemeinschaft einen Beitrag zu leisten. Heute ist das Arbeiten an sich der Inbegriff des Lebens. Wer keine hat, ist „unglücklich“, weil sie/er keinen Anteil an entlohnter Produktivität hat. Wer eine Arbeit hat, so die spätkapitalistische Erzählung, kann potenziell erfolgreich werden und muss bereit sein, alle Beschäftigungsformen zu akzeptieren, um sich kreativ beim Arbeiten austoben zu dürfen. Die soziale und ökonomische Segregation zwischen verschiedenen Arbeitsbranchen wird dabei verschwiegen oder als Frage der individuellen Kompetenzen und Chancen dargestellt.

In der heutigen bürgerlichen Waren- und Dienstleistungsgesellschaft werden flexible Beschäftigungsformen

als kreativ und befreiend angepriesen, weil man Arbeit und Zeit angeblich selber aufteilen kann. Neben Flexibilisierung zeigt sich die Transformation hin zur postfordistischen Arbeit zusätzlich im Kreativitätsimperativ. Dem zeitgenössischen Arbeitsbegriff ist so ein kreatives Ethos inhärent, das in fast alle Bereiche der Produktion und des Handelns eingesickert ist. Egal wie hart oder anspruchsvoll eine Arbeit ist, wie selbst- oder fremdbestimmt sie sein kann oder wie sie entlohnt wird, wird sie in der neoliberalen Erzählung mit künstlerischer Virtuosität in Zusammenhang gebracht. Deshalb muss sie ständig schöpferisch, innovativ und authentisch sein.

Freiheit, Kreativität, Authentizität und Selbstentfaltung – quasi die Gebote jedeR Künstler\_in –, sind im Arbeitsvokabular von Betrieben und multinationalen Konzernen längst etabliert. Exakt dieselben Begriffe von Selbstoptimierung und Arbeitsethos sind in Marketingbroschüren und in Selbstoptimierungs-Ratgebern wie *Die sieben Wege zum Erfolg* und *Selbst-Management* zu finden. Das gegenwärtige Modell „Arbeite kreativ, wie die Künstler\_innen!“ baut paradoxerweise auf Lebenskonzepten der Autonomie auf, die seit dem Ende der 1960-er Jahre stark wurden. Betriebsmodelle wie jene von Google, Facebook oder Apple loben die Figur der/des Kreativarbeiters/in für ihre sich „spielerisch“ entfaltende Produktivität, ihre Anpassungsfähigkeit und den Fokus auf Selbstverwirklichung durch Arbeit.<sup>88</sup> Kreative

---

<sup>88</sup> „Kreativität umfasst in spätmodernen Zeiten dabei eine widersprüchliche Dopplung von Kreativitätswunsch und Kreativitätsimperativ, von subjektivem Begehren und sozialer Erwartung: Man will kreativ sein und soll es sein.“ Andreas Reckwitz, „Die Erfindung der Kreativität“, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Bd. 141/Nr. 2/2013, S. 23–34.

Arbeit ist gleichzeitig ein selbstständiges Unternehmen und eine produktive Selbstdisziplinierung.

Selbstverständlich ist kreative Arbeit aus heutiger Perspektive nicht per se autonom oder sogar emanzipatorisch, bloß weil sie den Anspruch auf freie Kreativitätsentfaltung erfüllt. In diesem Sinne geben Shukaitis und Kanngieser ein Beispiel, das mir einleuchtend erscheint: „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.“<sup>89</sup> Im Kontext der immateriellen Arbeit sind Kulturarbeit und freie Kreativität nicht weniger vereinnahmt als andere Beschäftigungsformen.

Die langjährige Entwicklung der kreativen Industrie gibt einen weiteren Hinweis hierzu. Sowohl im zentraleuropäischen als auch im nordamerikanischen Raum und besonders in Großbritannien – d. h. dort, wo der kulturelle oder kreative Sektor in den letzten zwei Dekaden herausragende Wachstumsraten erreichte – wurde das Leitmodell des *self-employment* als Allheilmittel angesehen. Angela McRobbie schreibt hierzu: „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

---

<sup>89</sup> Anja Kanngieser, Stephen Shukaitis, „Cultural Workers throw down your tools, the Metropolis is on Strike“, in: Naik Deepa, Trenton Oldfield (Hg.), *Critical Cities: Ideas, Knowledge and Agitation from Emerging Urbanists*, London: Myrdle Court Press 2010, S. 64–75, hier S. 69.

to do your own thing. Live and work like an artist.“<sup>90</sup> McRobbie arbeitet in ihrer Studie über die Kreativität und die Kulturmikroökonomien von jungen Menschen in Großbritannien der 1990-er und 2000-er Jahren jene Merkmale heraus, die heute zur Selbstbeschäftigung gehören, nämlich Multitasking, Selbstdisziplinierung, DIY-Modelle, *must-try-harder*-Ethos und eine talentbasierte Ökonomie.<sup>91</sup> McRobbie kritisiert die Entwicklung der Kultur- und Kreativökonomie in Bezug auf die politische Agenda von New Labour sowie auf die Neuorientierung der Kulturökonomie, die hauptsächlich auf projektbasierter und befristeter Arbeit, Netzwerken und der Suche nach dem „tollen großen Treffer“ aufbaut. Zu dieser Neuorientierung der Kulturökonomie hat nicht zuletzt eine Veränderung des Curriculums der Ausbildung von Kunst- und Kulturproduzent\_innen beigetragen. Die Zahl der ausgebildeten Individuen im Feld der freien und angewandten Künste (siehe die Kunst-, Design- oder Modestudierenden auf BA-, MA- und PhD-Niveau) ist deutlich gestiegen. Immer mehr Bewerber\_innen für Volontariate, Praktika und andere Jobs im Kulturbereich sind hochqualifiziert. Das Verhältnis von erbrachter und bezahlter Arbeit ist jedoch unausgewogen. Arbeiten unter Bedingungen der Prekarität ist die Norm der gesellschaftlichen Mitte geworden. Was bleibt, ist das Versprechen der *Non-stop*-Kreativität.

JedeR ist kreativ und jedeR ist seine eigene Ich-AG. Die Modelle der neoliberalen *Gouvernementalität*

---

<sup>90</sup> Angela McRobbie, „Everyone is Creative. Artists as Pioneers of the New Economy?“, in: *Labor k3000*, 2003, [http://www.k3000.ch/becreative/texts/text\\_5.html](http://www.k3000.ch/becreative/texts/text_5.html) (1.8.2019).

<sup>91</sup> Vgl. Angela McRobbie, „Die Los-Angelisierung von London“, in: *Kritik der Kreativität*, Wien: Turia + Kant 2007, S. 79–91.

schaffen einen Prototyp des selbstbestimmten Arbeitens: kreativ, selbstbeschäftigt und selbstregierend. Die Gouvernamentalität verweist hier auf den Prozess der Individualisierung insbesondere in den westlichen Industrienationen, und setzt voraus, dass jedes Individuum „theoretisch“ fähig ist, seine eigene Gegenwart und Zukunft zu gestalten und zu regieren. Nur wer sich das nicht leisten kann, fällt raus. Die Geschichte zeigt, dass dieses Versprechen der individuellen Freiheit von klassen-, gender- und herkunftsspezifischen Differenzen durchzogen ist.

Gerade weil (Selbst-)Gouvernamentalität als Technik der Selbstregierung und -Verwirklichung den Kern der spätkapitalistischen (kreativen) Arbeit bildet, ist eine eingehendere Betrachtung ihrer Komponenten von Relevanz. Lorey betont vor allem die Techniken der Selbstregierung in kreativen Beschäftigungsformen, indem sie ihre Analyse auf den Prozess des arbeitenden Körpers aufbaut:

In Bezug auf die Lohnarbeitenden bedeuten solche imaginären Selbstdeterminierungen, dass der eigene Körper als Besitz des Selbst imaginiert wird, zu einem „eigenen“ Körper wird, den man als Arbeitskraft verkaufen muss. Auch in dieser Hinsicht ist das moderne „freie“ Individuum dazu gezwungen, sich durch machtvolle Selbstverhältnisse derart mitzuproduzieren, dass es seine Arbeitskraft gut verkaufen kann, um leben, immer besser leben zu können, das heißt, um das Prekäre zu reduzieren.<sup>92</sup>

Gouvernamentalität als Selbstdisziplinierung und Leistungskonditionierung ist eine Technik, die das arbeitsfähige,

---

<sup>92</sup> Isabell Lorey, *Die Regierung des Prekären*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 44.

das erwerbstätige sowie das arbeitslose Individuum dazu bringt, seine Existenz durch die eigene Arbeitskraft zu definieren. Selbstdisziplinierung bzw. Selbstbeherrschung versprechen möglichst viel „Autonomie“ – also genau das, worauf das Leben des modernen freien (und gegebenenfalls kreativen) Individuums aufbaut.

Um hier die Perspektive zurück auf das Kunstfeld zu richten: Die relevante Frage ist, inwiefern Kunstproduzent\_innen die Techniken der Selbstregierung und der freien Gestaltung überaffirmieren, indem sie in einer Ambivalenz zwischen Freiheit und Unterwerfung leben. Virtuos\_innen der Freiheit nennt Lorey unter Rückgriff auf Virnos Begriff der Virtuosität<sup>93</sup> die heutigen Kunst- und Kulturproduzent\_innen. Die Selbstregierung des Individuums, also das ambivalente Verhältnis zwischen Freiheit, Selbstverwirklichung und Unterwerfung, findet in der Tätigkeit von Kunst- und Kulturproduzent\_innen ihren optimalen Ausdruck. Lorey unterstreicht hierbei eine spezifische Affinität der Arbeiter\_innen im kreativen Bereich zur (Selbst-)Prekarisierung:

Vielleicht sind die kreativ Arbeitenden, diese selbst gewählt prekarierten Virtuos\_innen deshalb so gut ausbeutbare Subjekte, weil sie ihre Lebens- und Arbeitsverhältnisse wegen des Glaubens an die eigenen Freiheiten und Autonomien, wegen der Selbstverwirklichungsphantasien scheinbar unendlich ertragen.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Vgl. Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, Wien: Turia + Kant 2010, S. 65–99.

<sup>94</sup> Isabell Lorey, „VirtuosInnen der Freiheit“, in: *Grundrisse*, 23/2007, S. 4–10, hier S. 8.

Kunst- und Kulturproduzent\_innen arbeiten in der Regel flexibel (zeitlich und örtlich), befristet, auf Honorarbasis, meist ohne Kranken-, Urlaubs- und Arbeitslosengeld; oftmals ohne Bezahlung, dem „symbolischen Kapital“ zuliebe.<sup>95</sup> Auf der einen Seite basieren die wechselnde Projektarbeit und die Möglichkeit längerfristig Kunstproduktionen zu finanzieren auf „verstecktem Kapital“, d. h. auf materiellen Ressourcen, die nur Künstler\_innen in oder aus privilegierten Milieus ausschöpfen können. Das Thematisieren von materiellen Abhängigkeitsverhältnissen ist für viele Künstler\_innen nach wie vor unbequem. Sie konzentrieren sich auf die Karotte, die vor ihren Kopf gehängt wurde und rennen wie vierbeinige Lasttiere hinter dem Gemüse her, das immer ein Stück vor ihnen hängen bleibt. Anders gesagt, das Glauben an die „Erfolgskarotte“ der eigenen kreativen Marke produziert immer noch Denk- und Handlungsweisen, die auf Individualisierung und eigene Interessenvertretung gründen. Matthijs de Bruijne reflektiert folgendermaßen über das Arbeitsethos im Kunstbetrieb seit den 1990-er Jahren: „Der Prozess der Individualisierung war von großer Wirkung in unserem Leben. Wir verfielen in eine Haltung, uns mehr und mehr anstrengen zu müssen. Mehr als je zuvor wurden

---

**95** Die Initiative Haben und Brauchen unter Mitarbeit von Vertreter\_innen des Berufsverbands Bildender Künstler Berlin e.V. (bbk berlin) erarbeitete das „Konzept für einen längerfristigen Dialogprozess zwischen freien und institutionellen Akteuren der zeitgenössischen Kunst und dem Senat“ (2014). Die Studie beschäftigt sich mit den Lebens- und Arbeitsrealitäten von Künstler\_innen in Berlin und widmet sich u. a. folgenden Schwerpunkten: i) unbezahlte Arbeit (Arbeit im Selbstauftrag, Ehrenamt, Praktikum, u. a.), ii) unsichtbare Arbeit (Reproduktionsarbeit, Selbst-Organisationsarbeit), iii) prekäre Arbeit (Lohn- und Projektarbeit), iv) soziale Sicherung und Existenzsicherung (KSK, Hartz 4, Altersversorgung).

wir zu Rivalen. Konkurrenz unter einander wurde zur normalen Umgangsform.“<sup>96</sup>

Auf der anderen Seite stellt Prekarität als Anordnung der Ausbeutung der lebendigen Arbeit für viele im Kunstfeld eine durchaus komplizierte Realität dar.<sup>97</sup> Kunst- und Kulturarbeiter\_innen sind stets am Produzieren jenseits der Entlohnung, mit oder ohne soziale Versicherung. Freizeit und Arbeitszeit sind keine verschiedenen Tortenstücke, sie sind nicht mehr zu trennen. Nur die Nebenjobs werden separat genannt, als seien sie die nötigen Übel: Arbeiten an der Kinokasse, im Café, in der Schule, als Grafiker\_in, Yogalehrer\_in. Vor dem Arbeitsamt<sup>98</sup> wird oft der Nebenjob verschwiegen, da er nicht gut angesehen wird – er verschmiert den Status als „Künstler\_in“, „Kurator\_in“, „Kunstkritiker\_in“. Den Weg zum Jobcenter belohnt man sich nach dem Check-up-Termin mit einem Kaffee und einem großen Stück Kuchen, erzählt mir eine Künstlerin in Berlin.

Viele Kunst- und Kulturproduzent\_innen sind jedoch kaum in der Lage, sich der tief verankerten Ausgangslage von Individualisierung, Karrierismus und

---

**96** Matthijs de Bruijne, „Ideologie und Arbeitsverhältnisse“, in: Birkenstock Eva, Hinderer Cruz Marx Jorge, Kastner Jens, Sonderegger Ruth (Hg.), *Kunst und Ideologiekritik nach 1989*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2013/Bregenz 2014, S. 341–343, hier S. 342.

**97** Siehe auch den Bericht der „ECA — The European Council of Artists“, in: Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (Hg.), *Hand Out: Are Artists Rich? The Value of Artistic Work*, Berlin: 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).

**98** Die Option Arbeitsamt bzw. staatliche Subvention für Arbeitslose bezieht sich insbesondere auf Länder wie Deutschland, Niederlande, Österreich und Schweiz.

Opportunismus, Selbst-Prekarisierung<sup>99</sup> und/oder versteckten Privilegien entgegen zu setzen. Und ich frage mich: Wie können Kunst- und Kulturproduzent\_innen – diese kreative und selbstregulierte farbige Masse – ihr eigenes Produktivitätsethos verweigern, sabotieren und/oder transformieren? Inwiefern ist es möglich, Brüche im gegenwärtigen System der Kunst- und Kulturproduktion zu schaffen, die mehr als Pose oder Konzept sind?

### **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.*<sup>100</sup>

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?*<sup>101</sup>

Temporary Services

---

**99** Selbst-Prekarisierung ist Lorey zufolge eine Form der bewussten Existenzweise: „Die selbst gewählte Form der Selbst-Prekarisierung betrifft diejenigen, die von sich sagen, sie hätten sich für ihre prekären Lebens- und Arbeitsverhältnisse als KulturproduzentInnen freiwillig entschieden, und gleichzeitig die damit verbundenen Zwänge weitgehend unreflektiert gelassen.“ Isabell Lorey, „Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung von KulturproduzentInnen“, in: Gerald Raunig, Ulf Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien et al.: transversal texts 2016, S. 261.

**100** Gregory Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London/New York: Pluto Press 2011, S. 116.

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

*Consequently it is a good thing only in its failure, and since this is inevitable, the Art Strike is necessarily a good thing. 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!*<sup>102</sup>  
Sadie Plant

Während *Artforum* in der Ausgabe „Arts and Its Markets“ vom April 2008 über die Erweiterung des globalen Kunstmarkts euphorisch berichtete, erwiderte die unabhängige Kunstzeitung der Künstler\_innengruppe Temporary Services *Art Work: A National Conversation About Art, Labor* (2009) mit einer kritischen Analyse der Arbeits- und Lebensbedingungen von Künstler\_innen in den USA.<sup>103</sup> Ist Kunst eine Arbeit? Wie leben Künstler\_innen, wie werden sie finanziert? In welchen Sektoren arbeiten Personen mit künstlerischer Ausbildung?

Angesichts der Finanzkrise wurden diese Fragen im Rahmen von Kunstkreisen und -organisationen in den USA öfters gestellt. Ein Bericht des *National Endowment for the Arts* (NEA) von 2008 berechnete die Erhöhung der Arbeitslosigkeit von Künstler\_innen zwischen 2007 und 2008 auf 63%.<sup>104</sup> Im NEA-Bericht „Creativity Connects: Trends and Conditions Affecting U.S. Artists“ von 2016 wird darauf hingewiesen, dass das

---

**102** Sadie Plant, „When blowing the strike is striking the blow“, in: Stewart Home, *The Art Strike Papers*, Stirling: AK Press 1991, S. 4–7, hier S. 7.

**103** Vgl. Yates McKee, *Strike Art – Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London/New York: Verso 2016, S. 141–144.

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

Jahreseinkommen von Künstler\_innen (inkl. Theater, Tanz, Musik und Photographie) unter dem nationalen mittleren Einkommen der USA liegt, und dass zwischen 2003 und 2013 ca. 59% der Künstler\_innen in Sektoren des Arbeitsmarkts wechselten, die kaum mit Kunst und Kreativität verbunden sind.<sup>105</sup>

Bereits in den 1970er-Jahren wurden Künstler\_innen in den USA als Business(wo)men angesprochen. Organisationen wie das US National Endowment of the Arts rieten ihre Mitgliedern, die Kunst *of being an artist or an art dealer*<sup>106</sup> durch professionelles Training zu erlernen und sich die Fertigkeiten einer Ich-AG, die sogenannten *skills of artists' own businessman* anzueignen. Angesagt waren das *socializing* unter Peers, Lobbyismus und die Bereitschaft zu Mobilität und Flexibilität. Empfohlen wurden außerdem Crashkurse mit Wirtschaftsexpert\_innen und die Lektüre von Selbstmanagementbüchern wie *The artist's guide to his market*<sup>107</sup> von Betty Chamberlain. In den folgenden Jahrzehnten der Neoliberalisierung der Ökonomie und der Gesellschaft veränderte sich das Setting für die Getreuen der Kunst als Business. Die Booms auf dem Kunstmarkt verfolgten eine langfristige Strategie der Umverteilung

---

**105** Vgl. Center for Cultural Innovation/National Endowment for the Arts (Hg.), *Creativity Connects: Trends and Conditions Affecting U.S. Artists*, Washington/Los Angeles: CCIARTS/NEA 2016, S. 8–9.

**106** Vgl. Julia Bryan-Wilson, *Art Workers – Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 2009, S. 33–39.

**107** In Chamberlains Buch von 1970 signalisiert im Titel der Hinweis auf „his“ (market) nicht nur die fehlende Genderform der Künstlerin, sondern auch eine Leerstelle bzw. die Unterrepräsentation von Künstlerinnen in Galerien und Institutionen.

von Ressourcen zugunsten des Kapitals.<sup>108</sup> Die Vermarktung und Distribution von Kunstwerken in Galerien, Biennalen, Museen und Kunstmessen wurden nach den neusten Marketingstrategien abgewickelt.<sup>109</sup> Spekulatives Investment und die sogenannten Kunstaktien sind neuerdings auch im Spiel, gerade in Zeiten niedriger Renditen an den Finanzmärkten. Die Kunstaktien, durch die Kunstwerke als potenzielle Wertanlage<sup>110</sup> erschlossen werden, sind in den Nullerjahren des 21. Jahrhunderts etabliert worden, als umsatzstarke Akteur\_innen und Investor\_innen nach alternativen Anlageformen suchten.

Das kreative Individuum und damit auch die Künstler\_in, wird in der Waren- und Kommunikationsgesellschaft als Verbraucher\_in und Nutzer\_in wahrgenommen. Der Wert seiner Arbeit wird aufgrund von Faktoren wie Investition, Profit und potenzieller Output kalkuliert. Wichtig dabei bleibt, dass die gegenwärtigen Virtuos\_innen der Kunst strategisch ausgebildet, institutionalisiert und vermarktet werden. Die Teilhabe an der *Aufmerksamkeitsökonomie* sowie am profitorientierten Kunstmarkt verlangt nach kompetitiver Individualisierung und Leistungskonditionierung. Vier Parameter

---

**108** Die Länder mit den bedeutendsten Kunstbooms (USA, UK, China und Indien) zeichnen sich durch den größten Anstieg der Ungleichheit in den 1990ern und Nullerjahren aus, wie der Gini Index „Income Disparity since World War II“ belegt. Vgl. Andrea Fraser, „L'1%, C'est Moi“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 83/2001.

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

**110** Kunstaktien haben im Vergleich zu Kunstwerken den Vorteil, dass sie jederzeit an den Börsen verkauft werden können.

sind im Umfeld der kulturellen Ökonomie vorherrschend, nämlich die ununterbrochene Produktion, die gezielte Kommunikation, die Zirkulation und die Vermarktung der eigenen Arbeit. Alle diese Parameter bilden den *common ground* der Wertproduktion im hegemonialen Kunstfeld. Wert(e) wiederum ist/sind mehrdeutig: Wert ist *value*, Wert ist *virtue*, Wert ist *quality*. Kunstarbeit hat heute einen so materiellen wie symbolischen Wert. Was für einen Wert hat nun Kunstarbeit, wenn diese Arbeit nicht mehr auf das Produzieren von Waren (*commodities*) und kreativen Innovationen oder Dienstleistungen ausgerichtet ist? Anders gefragt: Wenn wir jenseits der Vermarktung von Kunstwerken und der Spekulation mit Kunstaktien diskutieren und stattdessen auf die tägliche Arbeit der Künstler\_innen, nämlich auf die Vorbereitung, Produktion und Präsentation der künstlerischen Projekte fokussieren, wer kann sich dann den Wert dieser Arbeit leisten?

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

*Here is what we must do: we must put our exceptional-  
ality to work. Putting our exceptional-  
ity 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.*<sup>111</sup>  
W.A.G.E

---

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

W.A.G.E. wurde 2008 in New York gegründet<sup>112</sup> und ist eine Gruppe von Künstler\_innen, Kurator\_innen und Performer\_innen, die eine Antwort auf die oben gestellte Frage anbietet, nämlich wer sich den Wert der künstlerischen Arbeit leisten könne. W.A.G.E richtet sich gegen die vorherrschenden Arbeitsverhältnisse in Museen und Kunsträumen im Herzen der nordamerikanischen Kunstindustrie. In einem offenen Brief von W.A.G.E an die Kunstinstitutionen wird konstatiert: „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.“<sup>113</sup> In der Regel werden Künstler\_innen im institutionellen Bereich für ihre Arbeit unterbezahlt oder gar nicht bezahlt, sie werden durch immaterielle Deals angelockt, die das Erwerben von sozialem und symbolischem Kapital versprechen. Es lohnt sich, an dieser Stelle die manifestartigen Thesen von W.A.G.E. in vollem Umfang zu zitieren. Die W.A.G.E.-Thesen beinhalten die Motivation für ihre Gründung, ihre Positionierung als Künstler\_innen und Kurator\_innen im institutionellen Kunstbetrieb, konkrete Forderungen an den Kunstbetrieb und den Kunstmarkt sowie den Aufruf zu Solidarisierung und Unterstützung ihrer Kolleg\_innen.

---

**112** W.A.G.E. agieren mit Unterstützung der „Art Matters Foundation“ in New York. Außerdem kooperieren W.A.G.E im Rahmen des „Artists Space Research Partnership“ mit der Organisation „Artists Space“ mit dem Ziel, eine Koordination von Symposien und öffentlichen Diskussionen innerhalb der Kunstszene zu erreichen.

**113** Brief von W.A.G.E. an die Kunstinstitutionen (2011), Archiv der Autorin.

- 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 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.<sup>114</sup>

Die Strategie von W.A.G.E. ist keine symbolische Attacke auf den Kunstbetrieb, sondern eine kooperative Handlungsweise, die zementierte Strukturen innerhalb des neoliberal geprägten institutionellen Kunstbetriebes konkret herausfordert. Indem Gruppen wie W.A.G.E. auf die Grauzonen und blinden Flecken in der gängigen Arbeitsentlohnung von Künstler\_innen hinweisen, verdeutlichen sie, dass Kunstproduktion nicht als „Arbeit“ entlohnt wird. Das Produkt einer „schöpferischen“ Arbeit (Kunstwerk) kann als Ware einen Wert in der Wirtschaft haben, aber die Arbeit der Kunstproduzent\_innen wird nicht als solche anerkannt; gewiß, weil der Anspruch auf die vermeintliche Autonomie der Kunst als nicht entfremde Arbeit (d. h. als Gegenteil der Lohnarbeit) noch Freiheit verspricht. Die verschiedenen Finanzierungssysteme im gegenwärtigen Kunstfeld, wie z. B. Arbeitsstipendien, Fördergelder, Residency Programme, bieten Künstler\_innen Zeit und Ressourcen, um die Kunstproduktion jenseits von Erwerbsarbeit zu ermöglichen. Einerseits wird die künstlerische Tätigkeit in diesem Finanzierungsmuster nicht als Arbeit angesehen. Andererseits sieht die Realität für die Mehrheit der Künstler\_innen anders aus: sie müssen irgendwelche

---

<sup>114</sup> W.A.G.E., „Womaniesto“, <https://wageforwork.com/about/womaniesto#top> (1.8.2019).

Jobs akzeptieren oder temporäre Aufträge annehmen und Anträge schreiben.

Wie werden mehrmonatige künstlerische Arbeiten wie z. B. Recherche, Vorbereitung, Umsetzung und Präsentation im Rahmen von Ausstellungsprojekten in der Regel entlohnt? Wenn man „Glück“ hat, werden Produktions- und/oder Mobilitätskosten gedeckt – im besten Fall gibt es noch ein Honorar. Der Rest wird oftmals als soziales und symbolisches Kapital ausbezahlt – doch selbst das letztere ist nicht immer der Fall. Das symbolische Kapital ist neben der „Erfolgskarotte“ eine weitere vor Künstler\_innen hängende Karotte, um beim Bild vom Esel und dem Gemüse zu bleiben. Anders gesagt, das Versprechen eines ökonomischen *upgrade* dank Habitus und Lifestyle bzw. durch die Amalgamierung von materiellem, sozialem und kulturellem Kapital bleibt für die meisten Kunstproduzent\_innen eine leere Zukunftsprojektion.

„*Art is Work, and we are Art Workers!*“ ist ein Motto, das historisch wie gegenwärtig taugt. Insbesondere seit 2011 wird das Selbstverständnis von Künstler\_innen, Kunstvermittler\_innen und Kurator\_innen als Arbeiter\_innen durch die Aktivitäten von Gruppen wie W.A.G.E., Arts & Labor, Occupy Museums, BFAMFAPhD und Debtfair verstärkt.<sup>115</sup> Diese Gruppen beschäftigen sich mit Fragen zur Produktion und Situierung von Kunst und beteiligen sich aktiv bei der Organisation von Kunststudent\_innen und Künstler\_innen. Insbesondere die Entwicklung von W.A.G.E. steht für ein gelungenes Beispiel, das auf Effektivität, sichtbare Kontinuität und

---

**115** Vgl. zu Arts & Labor: <http://artsandlabor.org/>; <http://bfamfaphd.com/>; <http://www.debtfair.org/>; zur The Artist as Debtor' Conference: <http://artanddebt.org> (1.8.2019).

Nachhaltigkeit baut. W.A.G.E. lancierte 2014 ein *Certification Program*, dessen zentrale Prinzipien *Equity* und *Wage for Work* sind.<sup>116</sup> Das Zertifizierungsprogramm soll mittelfristig Künstler\_innen und anderen im institutionellen Kontext Arbeitenden ermöglichen, unter fairen Bedingungen zu arbeiten. Das Zertifizierungsprogramm von W.A.G.E verlangt von kommerziellen und nicht-kommerziellen Kunstinstitutionen klare Honorarregelungen, Fairness bei Zahlungen an Projektarbeitende und eine größere Transparenz in finanziellen Entscheidungen. Dies alles natürlich unter der Voraussetzung, dass sich eine Kunstinstitution auf den Zertifizierungsprozess von W.A.G.E. einlässt. Die operative Strategie von W.A.G.E. ist vielversprechend, weil sie die Situation innerhalb der Kulturinstitutionen direkt adressiert und strukturellen Veränderungen in Gang setzt.

W.A.G.E hat es geschafft, eine aktive Community um sich zu bilden, die sich über Erfahrungen und Arbeitsverhältnisse austauscht und Verhandlungstaktiken austestet. Zu den Erfolgen der Koalition zählt auch die Gründung einer non-profit Organisation (2014), die *know-how*, Informationen und spezifisches Wissen zur Selbstausbeutung und Instrumentalisierung im Kunstbetrieb teilt. Mit dem W.A.G.E.-Certificate-Programm hat W.A.G.E. Museen, Kunsträume und Organisationen einen Weg gezeigt, Kunst als bezahlte Tätigkeit anzuerkennen und zu honorieren. Im Oktober 2018 wurde

---

**116** „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“, auf: W.A.G.E. (Homepage), <https://wageforwork.com/certification#top> (1.8.2019).

die Plattform WAGENCY lanciert, d. h. ein Tool, mit dem Künstler\_innen und Kurator\_innen den Wert ihrer Arbeit im institutionellen Rahmen selber kalkulieren können. Mit WAGENCY wird eine weitere Möglichkeit getestet, Institutionen dazu zu bringen, die Arbeit von Künstler\_innen und Kurator\_innen nach anerkannten Kriterien innerhalb der Community zu entlohnen.

### **ArtLeaks - It is time to break the silence<sup>117</sup>**

ArtLeaks ist ein osteuropäisches Netzwerk von Künstler\_innen, Kurator\_innen und Kunsthistoriker\_innen, das 2011 als Reaktion auf die fortdauernde Verletzung von Arbeitsrechten und die Ausbeutung von Arbeitskräften in Kunstmuseen und -organisationen gegründet wurde. Die Plattform dient einerseits als digitale „Pinnwand zum Anprangern“, an der Kunst- und Kulturschaffende Zensur- und Ausbeutungsfälle im Zusammenhang mit ihrer Arbeit publik machen können. Die Beiträge erscheinen auf der ArtLeaks-Seite entweder signiert oder anonym. Dadurch wird versucht, Zensur und Selbstzensur ebenso wie die Verdrängung von Missverhältnissen im Kunstfeld zu artikulieren, um Hierarchien zu enthüllen. ArtLeaks versteht sich als kollektiver Protest mit der Absicht, den Mangel an Transparenz und Fairness in Kulturinstitutionen zu entlarven. Durch das Publikmachen von unzuträglichen Arbeitsbedingungen und Formen ungerechter Behandlung zielt ArtLeaks als Vernetzungsinstrument auf die Mobilisierung von Kunst- und Kulturschaffenden. ArtLeaks knüpft an die Praxis der Institutionskritik an:

---

<sup>117</sup> Zitat von ArtLeaks auf ihrer Homepage, <https://art-leaks.org/> (1.8.2019).

Implicit in this collective protest is a radical form of institutional critique – through which we emphasize the urgent need to make visible and counteract all forms of repression, abuse, mistreatment and arrogance that have been normalized through the practices of many cultural managers.<sup>118</sup>

Seit der ersten Veröffentlichung von ArtLeaks mit dem Titel *Pavilion UniCredit 2010/2011 – A Collective Protest Letter* im Juli 2011 sind ca. 100 Fälle gemeldet worden.<sup>119</sup> In einem Drittel der publizierten Leaks wird von Zensurfällen im Rahmen von Biennalen und Museumsausstellungen berichtet. Zensur, oder manchmal auch Repression, wird in diesen Fällen von staatlichen Organen (Kulturministerien, Botschaften) wie von Museumsdirektor\_innen praktiziert.<sup>120</sup> Die meisten Fälle der Kunstzensur durch Behörde sind in Russland, Ungarn und der Ukraine zu finden. Die Hälfte der publizierten Leaks

---

**118** „About“, auf: ArtLeaks (Homepage), <https://art-leaks.org/about/> (1.8.2019).

**119** Untersuchungsstand: alle Posts vom 1.7.2011 bis zum 20.1.2015.

**120** Siehe exemplarisch hierzu: Tom Gara, „Censorship cases at Art Dubai“, in: *ArtLeaks*, 27.3.2012, <https://art-leaks.org/2012/03/27/censorship-cases-at-art-dubai/>; „Homophobic Censorship at the MAMM Museum“ (o. Verf.), in: *ArtLeaks*, 12.9.2012, <https://art-leaks.org/2012/09/12/homophobic-censorship-at-the-mamm-museum/>; „Political Propaganda banned from the A.L. Stieglitz Academy“ (o. Verf.), in: *ArtLeaks*, 22.2.2013, <https://art-leaks.org/2013/02/22/political-propaganda-censored-at-the-a-l-stieglitz-academy-st-petersburg-russia/>; „Elections are a Con: Censorship by the Provincial Government of Tyrol“ (o. Verf.), in: *ArtLeaks*, 15.1.2012, <https://art-leaks.org/2012/01/15/elections-are-a-con-censorship-by-the-provincial-government-of-tyrol/>; Victoria Lomasko „What happened at the exhibition ‘International Women’s Day. Feminism: From Avant-Garde to the Present?’ (Moscow, Russia)“, in: *ArtLeaks*, 10.3.2013, <https://art-leaks.org/2013/03/10/what-happened-at-the-exhibition-international-womens-day-feminism-from-avant-garde-to-the-present-moscow-russia/>. (Alle Links: 1.8.2019).

berichtet von Protesten und Aufrufen (Calls for Action und offene Briefe), die sich gegen politische Entscheidungen und repressive Maßnahmen in osteuropäischen Ländern, aber auch in der Türkei und den USA richten. Manche dieser Leaks adressieren staatliche Restriktionen gegenüber Museen, andere wenden sich unfairen Arbeitsverhältnissen bei der Entstehung von Event-Räumen der Kunstvermarktung zu, wieder andere kommunizieren Solidaritätsaufrufe zur Rettung von selbst-organisierten Kunsteinrichtungen.<sup>121</sup>

In ca. 12 Prozent der Fälle geht es um die spezifische Problematik der Arbeitsverhältnisse im institutionellen Kunstbetrieb.<sup>122</sup> Fast 10 Prozent der Leaks sind Berichte und Beschwerden von Kunstschaaffenden, welche Informationen zu Taktiken der Kunstorganisationen beinhalten, die oft im Verborgenen bleiben. Eine kleinere Kategorie innerhalb der veröffentlichten Leaks bilden die Boykott-Aufrufe in Bezug auf Biennalen und Kunstausstellungen

---

**121** Siehe exemplarisch hierzu: „An international call to protect the Teatro Valle Bene Comune (Rome, Italy)“ (o. Verf.), in: *ArtLeaks*, 9.8.2014, <https://art-leaks.org/2014/08/09/an-international-call-to-protect-the-teatro-valle-bene-comune-rome-italy/> ; „Call to Action: Frieze New York“ – <http://goo.gl/SHQjU> , „The Artists’ Revolution & art but fair“ (o. Verf.), in: *ArtLeaks*, 8.5.2013, <https://art-leaks.org/2013/05/08/call-to-action-frieze-new-york/>; „Unite for Contemporary Art (Budapest, Hungary)“ (o. Verf.), in: *ArtLeaks*, 10.5.2013, <https://art-leaks.org/2013/05/10/unite-for-contemporary-art-budapest-hungary/> ; „Macao belongs to everyone, let’s protect it!“ (o. Verf.), in: *ArtLeaks*, 12.5.2012, <https://art-leaks.org/2012/05/12/macao-belongs-to-everyone-lets-protect-it/>; „Artists and Cultural Workers Stage Massive Protests in Serbia“ (o. Verf.), in: *ArtLeaks*, 23.6.2013, <https://art-leaks.org/2013/06/23/artists-and-cultural-workers-stage-massive-protests-in-serbia/> (Alle Links: 1.8.2019).

**122** Siehe auch: Evgenia Abramova, „Manager versus Girl“, in: *ArtLeaks*, 11.6.2013, <https://art-leaks.org/2013/06/11/evgenia-abramova-manager-v-s-girl/> (1.8.2019).

(z. B. die 31. Biennale Sao Paulo, die 19. Sydney Biennial, Manifesta10 in St. Petersburg). In einzelnen Fällen werden die konkreten Deals zwischen Kunstschaffenden und Institutionen offengelegt. Ein Beispiel hierfür: Tanja Ostojić von der Gruppe Art & Economics schildert die Teilnahmebedingungen an der Ausstellung *Labor Berlin 12 – Drifting* im Haus der Kulturen der Welt. Ostojić nutzte ein ArtLeaks-Tool, nämlich das „No Fee Statement“, um sich ihre unbezahlte Arbeit im Rahmen der Ausstellung offiziell bestätigen zu lassen.<sup>123</sup>

Wie die Mehrheit der ArtLeaks zeigt, so die Zwischenbilanz in Hinsicht auf die Arbeitsverhältnisse von Kunstschaffenden, gibt es zwischen dem nordamerikanischen und dem west- und osteuropäischen Raum keinen eklatanten Unterschied in Bezug auf von Kultureinrichtungen getroffene Vereinbarungen. Instabil, befristet und prekär ist das Arbeiten im Kunst- und Kulturbereich für die Mehrheit der Kunstschaffenden in vielen Ländern. Allein die pointierte Sichtbarmachung von institutionellen Handlungsweisen, die von Ausbeutung und Zensur bis hin zu Sanktionen reichen, kann in manchen Fällen für die direkt Involvierten positiv wirken. Aufgrund der durch das Leaking erzeugten Öffentlichkeit ist es für die Kritisierten schwieriger *top-down* zu agieren. In anderen Fällen werden sie zumindest aufgefordert, öffentlich Stellung zu beziehen. Ob nach der Veröffentlichung eines Leak gewisse Schritte rückgängig gemacht werden, bleibt jedoch ungewiss bzw. wird nicht auf ArtLeaks kommuniziert.

Zu den Stärken der ArtLeaks-Initiative zählt die Vernetzung der Akteur\_innen im Kunstfeld, die mit

---

**123** Vgl. Tanja Ostojić /Art & Economics Group, „Welcome to the Third World Art World“, in: *ArtLeaks*, 24.10.2012, <https://art-leaks.org/2012/10/24/welcome-to-the-third-world-art-world/> (1.8.2019).

ähnlichen Situationen konfrontiert sind und bereit sind, das Schweigen zu brechen. ArtLeaks unterhält ein breites Netzwerk insbesondere im ost- und zentral-europäischen wie im nord-amerikanischen Raum. Neben der digitalen Aktivität der Plattform veranstalten ArtLeaks-Mitglieder regelmäßig Events – Workshops, Vorträge und Versammlungen in Moskau, Bukarest, Berlin und London – und publizieren das Heft *ArtLeaks-Gazette*. Das ArtLeaks-Netzwerk besticht durch seine anhaltende Kontinuität, es bleibt jedoch in seiner konkreten Auswirkung relativ beschränkt. ArtLeaks ist ein öffentliches Tool bzw. eine digitale Repräsentationsplattform, die dazu beiträgt, spezifische Fälle zu entlarven und somit das Bewusstsein unter den Kunstschaffenden zu schärfen.

### **Gulf Labor Coalition - Momentaufnahmen eines Boykotts**

Als Protestform beziehen sich Boykotte, die von Kunst- und Kulturarbeiter\_innen initiiert werden, auf politische Ereignisse und Akteur\_innen die weit über das Kunstfeld hinausgehen. Der sogenannte Kulturboykott, der sich gegen staatliche und private Institutionen sowie Kultur- und Bildungsorganisationen wendet,<sup>124</sup> ist

---

**124** Siehe z. B. i) den wirtschaftlichen und kulturellen Boykott von Südafrika in den 1950er Jahren im Rahmen der Anti-Apartheid-Bewegungen in Europa und in den USA. Vgl. Siegfried Detlef, „Aporien des Kulturboykotts. Anti-Apartheid-Bewegung, ANC und der Konflikt um Paul Simons Album *Graceland* (1985–1988)“, in: *Zeit-historische Forschungen. Studies in Contemporary History*, Nr. 2/2016, S. 254–279; ii) die Proteste der US Gruppe *Guerrilla Art Action* (1969) gegen das „blood money“ von MoMa während des Vietnam-Krieges sowie die Reaktion vieler Künstler\_innen auf die von den USA unterstützten Militärcoups in Südamerika in den 1970er Jahren. Vgl.: Melissa Ho, Thomas Crow, Erica Levin, Katherine Markoski,

eine politische Handlung, die ich hier nicht unhinterfragt würdigen möchte. Insofern möchte ich mit Blick auf folgende Fragen zur Differenzierung des Boykotts als Protestform (und Streikdimension) im Kunstfeld beitragen: Gegen wen richtet sich der Boykott? Wer wird kritisiert und mit welcher Absicht? Nach wessen/welchen Kriterien sind Kritik und *allumfassende* Sanktionen gegen politische und kulturelle Räume angemessen?

Im Folgenden möchte ich ein langfristiges Streik- bzw. Boykottprojekt in Form von fünf Momentaufnahmen vorstellen; ein Streik- bzw. Boykottprojekt, das zwei der drei Aspekte des Streikdreiecks, nämlich *Verweigerung* und *Organisation* aufweist. Beide Aspekte zeigen sich in der Mobilisierung der Gruppe Gulf Labor Coalition (GLC) gegen das Guggenheim Museum, das Louvre Museum, das British Museum und die New York University auf der Saadiyat Insel in Abu Dhabi. Zum Kontext: Die Urbanisierung der arabischen Welt schreitet mithilfe westlicher *big scale* Investoren unaufhaltsam fort. Letztere kanalisieren auf den Finanzmärkten vorhandenes Überschuss- und Risikokapital in Architekturprojekte, bei denen sich lukrative Geschäfte zusammen mit Herrschenden der arabischen Länder machen lassen. Walid Raad,

---

Mignon Nixon, Martha Rosler, *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965–1975*, Princeton: Princeton University Press 2019; iii) den Boykott von israelischen Kulturinstitutionen seitens der Gruppen Artists in Palestine und Arts Coalition. Vgl. „Jeremy Deller, Ed Atkins, and Hundreds of UK Artists Support Cultural Boycott of Israel“, (o. A.): in *Artnet News*, 17.2015, <https://news.artnet.com/art-world/jeremy-deller-ed-atkins-and-hundreds-of-uk-artists-support-cultural-boycott-of-israel-256543> (1.8.2019). Vgl. auch den Aufruf: „Challenging Double Standards, A Call Against the Boycott of Israeli Art and Society“, <http://cds-call.tumblr.com> (1.8.2019).

Mitglied der Gulf Labor Coalition, erklärt die Verheißung der ökonomischen und kulturellen Interessen in Abu Dhabi:

(...) this new interest in the arts and culture is the sign of an Arab renaissance, driven by young new rulers seeking to assert the complexity and diversity of Arab, Islamic, and Emirati values, especially in the wake of 9/11. We are told that this renaissance is led by Western-bred visionaries who are tired of the old ways, and who are wholeheartedly trying to first democratize the taste of their subjects through the arts, and then democratize all aspects of civil and political life in their intellectually thirsty but socially conservative lands.<sup>125</sup>

Erste Momentaufnahme: Die neue Dependence des Guggenheim Museums auf der Saadiyat Insel in Abu Dhabi wird seit 2006 unter der Leitung der Tourism Development and Investment Company (TDIC) nach den Plänen des Architekten Frank Gehry errichtet. Das Louvre Museum, entworfen von Jean Nouvel, das Performing Arts Center, das auf einer Idee von Zaha Hadid basiert, und die New York University (NYU) sind weitere Projektträger auf der Saadiyat Insel.<sup>126</sup> Bereits seit 2006 berichtet Human Rights Watch (HRW) über die

---

**125** „Why Gulf Labor? Statements of Intent: Walid Raad, Naeem Mohaiemen, Hans Haacke, Ayreen Anastas, Rene Gabri and Doris Bittar“, in: Andrew Ross (Hg.), *The GULF*, New York/London: OR Books 2015, S. 114.

**126** „The Island of Happiness Revisited“, (o. Verf.), in: *Human Rights Watch*, 21.3.2012, <http://www.hrw.org/reports/2012/03/21/island-happiness-revisited> (1.8.2019); „Ausbeutung von Arbeitern auf der Insel des Glücks“, (o. Verf.), in: *Human Rights Watch*, 19.5.2009, <http://www.hrw.org/de/news/2009/05/19/vae-ausbeutung-von-arbeitern-auf-der-insel-des-gl-cks> (1.8.2019).

Ausbeutung tausender südasiatischen Arbeiter<sup>127</sup> auf der Saadiyat Insel. Im Juni 2010 wird der erste Brief von Gulf Labor Coalition und 43 engagierten Künstler\_innen an die Solomon R. Guggenheim Foundation geschickt, und zwar mit der konkreten Forderung, die Arbeitsrechte auf der Saadiyat Insel zu garantieren.

Zweite Momentaufnahme: Anfang März 2011 veröffentlicht die Gulf Labor Coalition einen weiteren Brief und ruft zu einer Boykott-Aktion gegen die Solomon R. Guggenheim Foundation und das Projekt in Abu Dhabi auf. GLC-Mitglieder<sup>128</sup> verkünden zusammen mit 130 Erstunterzeichner\_innen die Beendigung ihrer professionellen Kooperation mit dem Guggenheim Museum. Zusammen mit 1200 Künstler\_innen, Kurator\_innen und Autor\_innen erklärt sich GLC solidarisch mit den migrantischen Arbeitern auf der Saadiyat Insel und fordert eine Veränderung der Arbeitsbedingungen vor Ort. Es ist geplant, den Boykott so lange laufen zu lassen, bis die beteiligten Großinstitutionen und die zuständigen Behörden vor Ort beginnen, entsprechende Maßnahmen für den Schutz der Arbeitsrechte der Migrant\_innen zu ergreifen. Bis 2012 ändert sich die vorherrschende Arbeitssituation

---

**127** Seit dem Öl-Boom der 1970-er Jahre tragen Südasiatischer Arbeiter zur Urbanisierung der sechs arabischen Länder der *Gulf Cooperation Council* bei. Ca. 90% davon sind „low-skilled“ männliche Arbeiter aus Indien, Pakistan, Bangladesch und den Philippinen. Vgl. Paula Chakravarty, Nitasha Dhillon, „Gulf Dreams for Justice: Migrant Workers and New Political Features“, in: Andrew Ross (Hg.), *The GULF*, New York/ London: OR Books 2015, S. 36–63.

**128** Gulf Labor Working Group: Haig Aivazian, Ayreen Anastas, Doug Ashford, Shaina Anand, Doris Bittar, Tania Brugera, Sam Durant, Rene Gabri, Mariam Ghani, Hans Haacke, Brian Holmes, Rana Jaleel, Guy Mannes-Abbott, Naeem Mohaiemen, Walid Raad, Michael Rakowitz, Andrew Ross, Ashok Sukumaran, Gregory Sholette, Beth Stryker, Murtaza Vali.

auf dem Bauland nicht, trotz Presseberichten und Verhandlungen vonseiten HRW und der GLC-Gruppe. Im Januar 2013 fordert GLC öffentlich alle auf der Insel präsenten westlichen Kultureinrichtungen dazu auf, für die Arbeitsrechte der Migrant\_innen aktiv zu werden.<sup>129</sup> Am 21. Mai 2013 treten Arabtec-Arbeiter zusammen mit Bauarbeiter im „Saadiyat Island Construction Village“ in den Streik. Innerhalb von drei Tagen wird der Streik beendet.<sup>130</sup> Aufgrund des Streiks werden nach Medienberichten zahlreiche Arbeiter ausgewiesen.<sup>131</sup>

Dritte Momentaufnahme: Am 22. Dezember 2014 findet eine Protestaktion im Guggenheim Museum in New York statt. Rund 40 Kunstaktivist\_innen<sup>132</sup> besetzen

---

**129** „The Public Statement included the following 4 key provisions: 1. Recruitment fees and relocation costs paid by workers. 2. Poor and unsafe housing and living conditions, even in the Saadiyat Construction Village. 3. Lack of freedom to form trade unions for collective bargaining or to change jobs. 4. Lack of open platforms for workers to express grievances or abuses without fear of recrimination or dismissal.“ Aus: Gulf Labor Public Statement vom 7.1.2013, <http://gulflabor.org/timeline/> (1.8.2019).

**130** „The strike ended after management refused to accept demands for increased wages from people earning about \$200 a month to complete mega-projects in 40 degree Celsius heat. Worker demands varied from a monthly pay raise of between \$100–\$135, while others wanted free food that they say was promised to them.“ Chris Arsenault, „Striking Dubai workers face mass deportation“, in: *Al Jazeera*, 23.3.2013, <http://www.aljazeera.com/indepth/feature/2013/05/201352375248751541.html> (1.8.2019).

**131** Vgl. „UAE to deport striking workers“, (o. Verf.), in: *Al-Akhbar English*, 25.5.2013, <https://english.al-akhbar.com/content/uae-deport-striking-workers> (30.8.2016).

**132** Darunter Student\_innen, Akademiker\_innen, Künstler\_innen, Aktivist\_innen der Occupy Wall Street, der Gulf Labor Gruppe und anderer New Yorker Gruppen. Hrag Vartanian, „Protest Action Erupts Inside Guggenheim Museum“, in: *Hyperallergic*, 23.2.2014, <http://hyperallergic.com/110856/protest-action-erupts-inside-guggenheim-museum/> (1.8.2019).

das Museum für einige Stunden, und zwar während den „pay-what-you-wish“-Öffnungszeiten. Flugblätter und Handouts schweben in der Luft. Silberne, großformatige Plakate werden vom mehrstöckigen Balkon des Museum-Atriums herab ausgerollt oder neben den Exponaten der aktuellen Ausstellung *Italian Futurism* platziert. Im Chor wird gesungen „Who is Building the Guggenheim Abu Dhabi?“ und „Is this the Future of Art?“. Einzelne Stimmen werfen laut und abwechselnd ein: „Migrant Workers Who Demand Their Rights“, „Museums Should Protect Their Workers“, „Art Should Not Create Debt Slaves“.

Vierte Momentaufnahme: In der Nacht vom 25. März 2014 wird das Licht eines Projektors auf die Fassade des Guggenheim Museums in der New Yorker Fifth Avenue gerichtet. Für ca. 40 Minuten werden auf die Fassade des Gebäudes Statements wie „1% Global Museum“ und „Art is not a luxury“ projiziert. Die Intervention verantwortet die Gruppe Gulf Ultra Luxury Fraction zusammen mit Aktivist\_innen der Occupy Wall Street Bewegung und dem MTL-Collective. Die Gruppen erklären die Aktion als eine Möglichkeit, den öffentlichen Druck auf das Guggenheim zu erhöhen:

This action hopefully delivers a clear message to the Guggenheim that we intend to keep up the pressure until it chooses to stand on the right side of history, on the side of the workers. Our efforts are not intended to be symbolic but to actually lead to material changes on the ground and in the lives of the workers.<sup>133</sup>

---

**133** Hrag Vartanian, „Activists Take Protest to the Facade of the Guggenheim Museum“, in: *Hyperallergic*, 25.3.2014, <http://hyperallergic.com/116438/activists-take-protest-to-the-facade-of-the-guggenheim-museum/> (1.8.2019).

Die Strategie der Gulf Labor Coalition zielt darauf, mediale Aufmerksamkeit zu erzeugen und die Projektträger auf der Saadiyat Insel zu konkreten Handlungen zu zwingen. Die Tourism Development and Investment Company, die Guggenheim Foundation und die New York University in Abu Dhabi werden so aufgefordert, ihre „Employment Practices Policy“ auf Saadiyat offenzulegen und öffentlich Stellung zu beziehen. Nicht zuletzt kann im März 2014 eine Delegation der GLC auf Einladung der TDIC die Saadiyat Insel besichtigen und zur Situation der Arbeiter\_innen im Kultur- und Wohnbauprojekt The Accommodation Village und in *off-site camps* berichten. Im April 2014 veröffentlicht die Gulf Labor Coalition ihren Bericht und eine Pressemitteilung zu den Arbeitsbedingungen auf der Insel Saadiyat. Daraufhin berichtet die New York Times über den Missbrauch von Arbeitnehmer\_innen in Abu Dhabi und bestätigt somit den Kritikpunkt von GLC.

Fünfte Momentaufnahme: Das Plakat *52 Weeks of Gulf Labor* wird während der 55. Venedig Biennale (2013) im Rahmen einer Intervention lanciert. Es zeigt einen Bauarbeiter beim Heben von Lasten. Die Last, Metallstangen auf seinem Rücken, ist mit den folgenden Worten beschriftet: „art, action, discomfort, anticipation, disagreement, expectation, persuasion, suggestion, dissensus, demands, trouble, poetry, shame“. Zwei Jahre später wird GLC als Teilnehmerin im Rahmen der von Okwui Enwezor kuratierten 56. Venedig Biennale eingeladen. Interventionen finden weiterhin statt: Gulf Labor und affillierte Kunstgruppen besetzen die Sammlung Peggy Guggenheim in Venedig. Daran anschließend veröffentlicht GLC ein neues Buch und den Bericht von 2015 und schreibt einen weiteren öffentlichen Brief an das Louvre Museum (Juli 2015).

Sechste Momentaufnahme: Im Sommer 2016 beenden das Guggenheim Museum und das Britische Museum alle Verhandlungen mit GLC sowie mit Human Rights Watch. In dem Moment, in dem sich das Guggenheim Museum – nach sechsjährigen Verhandlungen – über die Weiterführung des Projektes auf Saadiyat und den Arbeitsrechtsschutz vor Ort *verbindlich* hätte positionieren sollen, tritt der „Guggenheim Board of Trustees“ aus den Verhandlungen zurück.<sup>134</sup>

Die Aktivitäten der Gulf Labor Coalition umfassen viele Aspekte. Die öffentliche Stellungnahme der GLC zielte darauf, die Arbeitsrechtsverletzungen in der Museumspolitik des Guggenheim zu entlarven und die ausbeuterischen Arbeitsverhältnisse auf der Saadiyat Insel öffentlich zu machen. Die Mobilisierung seitens GLC erfolgte zunächst in eigener Regie und später in Solidarität mit dem Anliegen der migrantischen Arbeiter\_innen. Die Stärke der Strategie von GLC liegt in der öffentlichen Konfrontation mit den involvierten Projektträgern auf der Saadiyat Insel und der Koalition mit anderen Organisationen wie Human Rights Watch, Building and Woodworkers' International, der Society for Labor and Development oder der International Trade Union Confederation. Die Strategie von GLC setzt auf die Verweigerung der Künstler\_innen, ihre Kooperation mit dem Guggenheim Museum fortzusetzen. Der von der GLC-Gruppe initiierte Boykott forderte Künstler\_innen also auf, das Guggenheim Museum nicht nur symbolisch zu mahnen, sondern sich durch konkretes

---

**134** Hrag Vartanian, „Guggenheim Breaks Off Negotiations with Gulf Labor Over Migrant Rights“, in: *Hyperallergic*, 17.4.2016, <http://hyperallergic.com/291594/guggenheim-breaks-off-negotiations-with-gulf-labor-over-migrant-rights/> (1.8.2019).

Handeln (Verweigerung der Kooperation) davon zu distanzieren. Die öffentlichen Briefe, die Protestaktionen und die langjährigen Verhandlungen zwischen GLC und dem Guggenheim Museum zeigen die nachhaltige Strategie der GLC-Initiative.<sup>135</sup>

Die Aktivitäten der Gulf Labor Coalition stehen beispielhaft für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Museum als machtpolitischer Institution. Das Museum war hier nicht nur ein Schauplatz für Interventionen, sondern seine Repräsentant\_innen wurden explizit aufgefordert, in Verhandlungen einzutreten und konkrete Schritte zu unternehmen. Das heißt allerdings nicht, dass die Strategie der GLC am Schluss erfolgreich war. Die westlichen Kulturinstitutionen und die Arabischen Auftraggeber konnten ihre Position trotz der Verhandlungsmacht vonseiten der Arbeiter\_innenorganisationen und der Künstler\_innen verstärken.

Ein Kommentar zum Schluss: Die Gulf Labor Coalition politisiert innerhalb des hegemonialen nordwestlichen Kunstfeldes. In diesem versucht GLC, auf die fortwährende Politik der westlichen Kulturinstitutionen, die in Fortsetzung einer kolonialen Logik ihre Dependance in Abu Dhabi bauen, aufmerksam zu machen. Die Tatsache, dass die GLC auch im Namen der Arbeiter\_innen in Abu Dhabi spricht bzw. auch ihre Kämpfe aus einer privilegierten Position heraus unterstützt, löst das koloniale Verhältnis nicht auf. Insofern ist die Praxis von GLC als immanente Kritik des westlichen Kunstfeldes zu verstehen. Gleichzeitig ist im Kontext der soziopolitischen Analyse der modernen Arbeitssklaverei

---

**135** Alle Schritte der Verhandlungen zwischen Juni 2010 und März 2017: <http://gulflabor.org/timeline/> (1.8.2019).

vor Ort – der sogenannten *kafala*-Arbeit in den Gulf Cooperation Council-Ländern, auch *sponsoring system*<sup>136</sup> genannt – die Dimension des Orientalismus nicht zu unterschätzen. Wie Paula Chakravarty und Nitasha Dhillon betonen, gibt es in Bezug auf die *kafala*-Arbeit zwei relevante Aspekte von Orientalismus: Erstens wird *kafala* aus westlicher Sicht als ein prämoderns Ausbeutungssystem wahrgenommen, das wenig mit liberalen demokratischen Werten zu tun habe. Zweitens werden die migrantischen Arbeitskräfte als passive Opfer dargestellt, die von westlichen Aktivist\_innen gerettet werden sollen.<sup>137</sup> Gegen dieses verengtes Verständnis von *kafala* ist einzuwenden, dass die *kafala*-Arbeit der importierten „Migrant\_innen“ aus Südasien ein modernes, äußerst profitables Tool des Visa-Trading-Systems ist, das es den Investor\_innen und herrschenden Klassen vor Ort ermöglicht, mit billigen Arbeitskräften zwischen Südasien und den Gulf Cooperation Council-Ländern zu handeln. Anders gesagt, es sind die gegenwärtigen Strategien der Kapitalakkumulation im globalen Markt, die sich lokale und ausländische Investor\_innen vor Ort zunutze machen und die es erlauben, billige Arbeitskräfte

---

**136** Vgl. Mohammed Dito, „Kafala: Foundations of Migrant Exclusion in GCC Labour Markets“, in: Abdulhadi Khalaf, Omar AlShehabi, Adam Hanieh (Hg.), *Transit States – Labour, Migration and Citizenship in the Gulf*, London: Pluto Press 2015, S. 79–100 sowie Priynaka Motaparthi, „Understanding Kafala: An archaic law at cross purposes with modern development“, auf: Migrant Rights, 11.3.2015, <https://www.migrant-rights.org/2015/03/understanding-kafala-an-archaic-law-at-cross-purposes-with-modern-development/> (1.8.2019).

**137** Vgl. Paula Chakravarty, Nitasha Dhillon, „Gulf Dreams for Justice: Migrant Workers and New Political Features“, in: Andrew Ross (Hg.), *The GULF*, New York/London: OR Books 2015, S. S. 36–63, hier S. 39.

aus anderen Ländern zu importieren. Durch den kritischen Blick von Aktivist\_innen, Rechercheur\_innen und Arbeiter\_innen vor Ort wird deutlicher, dass die gegenwärtige westliche Darstellung des kapitalistischen Work-trade im arabischen Raum von Orientalismus geprägt ist. Das impliziert: Eine Debatte um gegenwärtige Ausbeutungssysteme im Nahen Osten sollte die (Selbst-)kritik in der innerarabischen Öffentlichkeit sowie die politische Herrschaft des Westens und seine imperialistischen Interessen miteinbeziehen.

### **Art Strike Biennial in Alytus**

*What definitely is to be provided to everybody attending art strike biennial in Alytus – the possibility together to construct a Capital of Culture Destruction Machine (based on both Wilhelm Reich's Orgone research and Nikola Tesla's perpetual motion theories and so following the proposition by Stewart).<sup>138</sup>*  
Redas Diržys

Die Kunst-Streik-Biennale in Litauen fand in den Jahren 2009, 2011 und 2013 jeweils in Alytus statt. Sie ging aus einer kollektiv entstandenen institutionellen Praxis hervor, die die Organisator\_innen als einen Protest gegen die offizielle Kulturpolitik in Vilnius sahen. An diesem Beispiel interessieren mich nicht die einzelnen künstlerischen Positionen in der Biennale, sondern vielmehr die Streikstrategie als Konzept, das von Stewart Home inspiriert war. Die Streik-Biennale kritisierte diverse Phänomene im Zusammenhang von Biennalen, die oft

---

**138** Redas Diržys, „About Alytus Art Strike Activity“, (o. D.), auf: Alytus Art Strike Biennial (Homepage), 26.12.2008, <https://antisystemic.org/alytus3/3.alytusbiennial.com/index.html> (1.8.2019).

temporär und damit eher kurzfristig die künstlerische Produktion in Städten der europäischen Peripherie fördern. Auf der anderen Seite zielte das gesamte Konzept der Alytus Streik-Biennale darauf ab, Streiken durch konkrete künstlerische Aktions- und Protestformen in den Vordergrund zu stellen. Das Konzept der Streik-Biennale war seit ihrem Beginn im Wandel: Die Themen wurden alle zwei Jahre erweitert. „No schedule, no professional art criticism, no production, no copyrights, no art“, sind einige der Hauptmottos der Streik-Erklärung, mit der zugleich der Impuls, die Absicht und das Format der ersten Alytus Kunst-Streik-Biennale formuliert wurde. Es gab kein vorstrukturiertes Ausstellungs- und Aktivitätenprogramm. Stattdessen standen Improvisation und Do-it-Yourself-Konzepte, kleine Aktionen und Demonstrationen, die sogenannten „Monstrations“,<sup>139</sup> auf der Tagesordnung der Biennale.

Das Anliegen, eine Streikbiennale in Alytus zu organisieren, wurde bei der *Art Strike Conference* (Juni 2008) in Alytus diskutiert. Die lokalen Konferenzteilnehmer\_innen waren damals skeptisch gegenüber dem Projekt „Vilnius Kulturhauptstadt Europas

---

**139** Monstration: „The term was invented by Russian art activists to go into the streets and to show all the absurdity of the legitimated protest demonstrations. The form still resembles the protest demonstration, but the content drives on creative absurdness and moves on improvisation.“ Darüber hinaus fand eine Reihe von kulturpolitischen Aktionen außerhalb des Biennale-Rahmens statt, die von Mitstreiker\_innen in Vilnius, Istanbul und St. Petersburg organisiert wurden. Siehe z. B. *A Crucified Artist* – eine Aktion vor dem Litauer Parlament; *What keeps us not-alive?* von Resistanbul Committee of Social Realism, ein offener Brief an Kurator\_innen, Künstler\_innen, Teilnehmende der 11. internationalen Istanbul Biennale. Nähere Informationen sind hier zugänglich: <http://www.3.alytusbiennial.com/related.html> (15.8.2016).

2009“.<sup>140</sup> Die erste Alytus Kunst-Streik-Biennale wurde ein Jahr später als kritische Opposition gegen „Vilnius Kulturhauptstadt“ konzipiert. Unter dem Namen „Art Strike Action Committee“ organisierte sich damit eine Gruppe von litauischen Künstler\_innen gegen den neo-liberalen und spekulativen Charakter<sup>141</sup> des von der lokalen Politik anvisierten Kulturevents. Die Kulturhauptstadt Vilnius propagierte das Konzept einer Event-City. Das Art Strike Action Committee hielt dagegen, dass die Kulturorganisation Vilnius Kulturhauptstadt auf schnellen Profit durch Kulturevents abziele und kaum für nachhaltige Strukturen der Kulturinstitutionen in der Stadt Sorge. Stattdessen diene sie den Businessplänen lokaler Landspekulant\_innen und der Profilierung von Politiker\_innen. Die Problematisierung der steigenden Prekarisierung und Verarmung des größeren Teils der Kulturszene in Vilnius bildeten den Ausgangspunkt für die Streik-Künstler\_innen der Biennale. Anstelle einer Teilnahme an den Aktivitäten von Vilnius Kulturhauptstadt plädierte das Art Strike Action Committee für die Unterstützung der Streik-Biennale im Jahr 2009.<sup>142</sup>

---

**140** Redas Diržys, „Report on the Art Strike Conference“, in: CHTO DELAT, *When Artists Struggle Together*, Newspaper special issue November 2018, S. 6.

**141** Die allgemeine Tendenz der Wirtschafts- und Kulturpolitik in Litauen ist ähnlich wie in anderen post-kommunistischen Ländern, die rapide Transformationen in der Ära des sogenannten *Turbokapitalismus* oder sogar *Turbo-Neoliberalismus* erlebt haben. Zum *Turbo-Neoliberalismus* siehe z. B. Marina Gržinić, „From Biopolitics to Necropolitics and the Institution of Contemporary Art“, in: *Pavilion 14 – Biopolitics, Necropolitics and De-Coloniality*, Bucharest Biennale 2010, S. 9–93.

**142** Zur Mobilisierung und Unterstützung luden die Biennale-Organisator\_innen internationale Kolleg\_innen ein, u. a. Stewart Home, Dmitry Vilensky, Martin Zet, Spart Action Group und Stevphen Shukaitis. Zur Vorbereitung des Streiks fand im Juni 2008 die Kunst-Streik-Konferenz in Alytus statt.

Die zweite Alytus Kunst-Streik-Biennale (2011) konzentrierte sich auf den Kongress der *Data Miners and Travailleurs Psychique* (DAMTP). Der DAMTP Kongress zielte darauf ab, alle „world wide radical antiauthoritaric post-neoist-out of Dadaists, surrealists or off springs of fluxus and situationists, post artists (those who ceased their participation in capitalist spectacle), prophets, sages and seers, cultural, political and social workers, dead and alive, made-up and non-existent, reproductive workers and lovers“ in Alytus zu versammeln.<sup>143</sup> Im Rahmen von DAMPT wurden kollektive Praktiken erprobt, die ich als „Dadaismus Gymnastik“ und *post-mortem Situationismus* bzw. als Wiederbelebung im Sinne von Nachahmung von dadaistischen wie situationistischen Praktiken bezeichnen würde. Die Hauptaktivitäten von DAMTP umfassten psychogeographische Erlebnisse wie das „Déjà vu psychogeographic 3-sided football match in the public park“, das „Déjà vu playing the game of war according Guy Debord's“ sowie Musik Jams und ein spontanes Poesie Festival; all dies verbunden mit Demonstrationen, in denen u. a. die „dead workers of all nations and times“ involviert waren.

Die Streik-Biennale von 2013 richtete unter dem Namen *Alytus Psychic Strike Biennial* ihren Fokus auf die westeuropäisch geprägte Logik von Kunstbiennalen. Diese Biennale hatte einen antikolonialen Fokus, wie beispielsweise das Projekt „Internationaler Klassenkampf gegen Kolonialismus in der Kleidungsindustrie“ zeigt. Die Alytus-Streikerklärung von 2013 war eine Mischung aus Kritik, Absurdität und Provokation:

---

**143** Redas Diržys, „About Alytus Biennial activity“, (o. D.), <http://www.4.alytusbiennial.com/about.html> (10.11.2016).

The Biennial of 2013 is yielding a ground for counter-eurocentrist manifestation, denouncing the structural core of racist issues in White culture of biennialization, rising the decolonization of mind including Black Power experience and subversion of „normalization“ processes into abnormalization fiesta. We aim at a new possibility of human relationship practices without capitalist specialization and bourgeois culture resulted alienation.<sup>144</sup>

Die Aktivitäten der Alytus Psychic Strike Biennial sind paradigmatisch für die Verknüpfung von Kunstpraxis und politischem Aktivismus. Die Teilgruppe „Independent Psychic Workers“ beteiligte sich zusammen mit Refugee-Aktivist\_innen (Refugee Movement, Karawane, Voice Refugee Forum et al.) auch beim Asylantencamp am Oranienplatz in Berlin. In einem von den *Data Miners & Travailleurs Psychique* selbst-publizierten Text mit dem Titel „On Known and Unknown Self (dis)Organisation“ sind ihre Thesen zu Asylstreik, Protest- und Besetzungspraktiken fragmentarisch dokumentiert. Das Format von DAMPT entspricht einer neo-situationistischen Methode der Text- und Bildproduktion, die einer Assamblage-Ästhetik nahekommt. Gleichzeitig verbirgt jedoch das brüchige Textformat wesentliche Informationen zu Interventionen von DAMPT vor Ort. Der DAMPT-Text nimmt Bezug auf die Organisationsprozesse und die Mitwirkenden des Asylantencamps am Oranienplatz sowie auf die dort entstandenen Debatten zu Eurozentrismus, Antirassismus und Solidaritätspraktiken, bleibt jedoch

---

**144** „About Alytus Biennial Activity“, (o. Verf.), 24.12.2014, <http://alytusbiennial.com/about-apic.html> (1.8.2019).

relativ opak, wenn es um die Konkretisierung der eigenen Handlungsweisen geht.

Im Rahmen aller drei Alytus Streik-Biennalen (2009, 2011, 2013) wurden Konflikte, Diskussionen aber auch Paradoxien produziert. Was auf den ersten Blick als eine Erprobung von Praktiken des Streikens erscheint, erweist sich beim zweiten Blick als Mischung von verschiedenen, teilweise verspielten kunstaktivistischen Praktiken. Ob kulturpolitisch gefärbt, post- oder neo-situationistisch konzipiert, die Alytus Biennale will sich von anderen Kunst-Biennalen abheben. Im Rahmen der Biennale, wurden Gedanken zu Streik, Kulturarbeit, lokaler Organisation, Opposition und kultureller Subversion formuliert, und zwar in Form einer kollektiven Poesie, die den Namen *trialectics*<sup>145</sup> trägt. Die Gründungsdeklaration der Biennale mit dem Titel „We are the labour union of data miners and psychic workers“ stellt eine Sammlung der Thesen und Anliegen der Initiator\_innen dar. Ich möchte hier eine Strophe aus der Biennale-Deklaration von 2014,<sup>146</sup> die in Form eines Manifests geschrieben wurde, besonders hervorheben:

We want to take collective control of the means  
of production

We want to share all resources together

We want to become a workers council in every place

We want to become a workers council in time

We want to become a workers council in space

---

**145** „Trialectics is a tool of dialectic war dissolved into collective poetry. Trialectics leads towards direct action.“ Vgl. „Constitution“ vom 8.10.2014, auf: Alytus Strike Biennial (Homepage), <http://alytusbiennial.com/constitution.html> (1.8.2019).

**146** Ebd.

Die Formulierung „we want to become“ verweist auf die Zukunft, auf etwas, das sich *in progress* befindet. Das Postulat der gemeinsamen Handlung gehört ebenfalls zum Ansatz eines durch Konflikte geprägten Projektes der Affirmation und der Transformation der Arbeit. Denn das Manifest bezieht sich auf soziale Widerstandskräfte, die Zeit, Räume, Produktionsmittel und Ressourcen (um)verteilen wollen.

### **Kunststreik als kreativer Streik - was wäre wenn?**

*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.*<sup>147</sup>

Carrot Workers Collective

Im Hinblick auf die Debatten um die prekären Arbeitsverhältnisse von sogenannten Kreativen<sup>148</sup> erscheinen

---

**147** Carrotworkers' Collective, „On Free Labour“, in: *oncurating.org*, Nr. 16/2013, S. 22–25, hier S. 24. [http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue16.pdf](http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue16.pdf) (1.8.2019).

**148** Das Wort „Kreative“ verwende ich hier und anderswo im Text in Bezug auf die Umwandlung der Kulturindustrie seit den 90er-Jahren in Kreativindustrie(n). Im Zuge dessen wurden u. a. Kunst- und Kulturproduzent\_innen im Sinne des neoliberalen Sprachduktus in „harmlose“ Kreative umbenannt. Zu Kreativität und postfordistischer Gesellschaft siehe u. a.: Gerald Raunig, *Industrien der Kreativität – Streifen und Glätten 2*, Zürich: diaphanes 2012, S. 37–50; Isabell Lorey, *Die Regierung der Prekären*, Wien: Turia + Kant 2012; Marianne Pieper, „Prekarität aus post-operaistischer Perspektive“, in: Oliver Marchart (Hg.), *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 109–136.

mir diverse mit dem Phänomen des Kunststreiks verknüpfbare Strategien der Selbstermächtigung im Kunst- und Kulturbetrieb aktueller denn je. Einerseits weil heutzutage den Kreativen eine besondere ökonomische Rolle zugeschrieben wird: Das Modell des kreativen Individuums appelliert an hohe Innovationskraft, Flexibilisierung und eigene Verantwortung. Andererseits priorisiert das System der Kreativökonomie spezifische Branchen wie Mode, Games, Architektur, Design und visuelle Gestaltung, Kunst, Film und darstellende Künste, die mit marktwirtschaftlichem Profit verbunden sind. Kreativität wird mit Mechanismen kapitalistischer Verwertung in Verbindung gesetzt; etwa mit der ökonomischen und sozialen Verwandlung von urbanen Räumen (Gentrifizierung) und der Ästhetisierung von freien oder informellen Räumen der Kulturproduktion. Nicht zuletzt versucht die neoliberale Kulturpolitik in europäischen Städten mit hohem kulturellem Kapital, das Zeitregime der künstlerischen Produktion zu normalisieren und diese zwangsläufig in die ökonomische Logik der Creative Economy einzupassen.<sup>149</sup> Künstlerische Tätigkeit wird nur dann als solche anerkannt, wenn sie als kreatives Wirtschaftsmodell konkurrenzfähig bleibt.

Lazzarato beleuchtet vor diesem Hintergrund den Aspekt der Zeitlichkeit der künstlerischen Produktion, die im Zuge neoliberaler Politiken eine neue Deutung erhält: „Die unausgefüllten Zeiten, die Zeiten der Unterbrechung und des Bruchs, die unverzweckten Zeiten und die Zeiten des Zögerns, die jeglicher Art von

---

**149** Siehe z. B. zum Modell der Kreativwirtschaft in der Schweiz: Creative Economy Report 2016, <http://www.creativeeconomies.com/reports/47/creative-economy-report-2016/switzerlands-creative-industries-facts-and-figures/> (1.8.2019).

künstlerischer, sozialer oder politischer Produktion zugrunde liegen, sind genau die Zeiten, die durch die neoliberalen Politiken neutralisiert werden. Die einzige Zeitlichkeit, die diese Politiken kennen und anerkennen, ist jene der Beschäftigung bzw. der Suche nach Beschäftigung.<sup>150</sup> Dieses Verständnis von Kreativität und Arbeitszeit, die unter das Kapitalverhältnis subsumiert werden, erhöht die Verunsicherung der Künstler\_innen und verstärkt die sozialen Ungleichheiten unter ihnen.

Aus der Problematisierung der künstlerischen Arbeit in verschiedenen Kontexten lässt sich erahnen, dass es immanente Widersprüche gibt, wenn künstlerische Arbeit sowohl als Ware, als auch als Dienstleistung und als „unproduktive Arbeit“ verstanden, oder wenn sie in Relation zur reproduktiven Arbeit gesetzt wird. Wie bisher gesehen hat die kritische Auseinandersetzung von Künstler\_innen mit der Institution der Kunst als Mittel des Profits eine geschichtliche Kontinuität. Es geht also nicht zu weit zu behaupten, dass sich ein kollektives Bewusstsein entwickelt hat, das gegen die vorherrschenden Spielarten der Vereinnahmung und Kommerzialisierung der Kunst Einspruch erhebt und eine Solidarisierung der Kunstarbeiter\_innen sowie die Problematisierung ihrer Funktion innerhalb der Kulturproduktion fordert. Wie kann man sich nun aber über das Kunstfeld hinaus den kreativen Streik als gesellschaftliches Anliegen bzw. als kollektive politische Setzung vorstellen?

Es dürfte klar sein, dass der Kreativstreik, ähnlich wie der Kunststreik, ein primäres Anliegen hat: Er verlangt,

---

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

dass die kreativen Individuen die grundlegenden gegenwärtigen Implikationen der eigenen Arbeit (wie Freiheit, Autonomie und Selbstverwirklichung) in Frage stellen. Das wiederum heißt allerdings nicht, dass das Grundbedürfnis nach freiem Denken und Gestalten sowie der qualitative Wert kreativer Arbeit prinzipiell abgelehnt werden müssen. Es sind die gegenwärtigen Produktionsbedingungen und die immense Durchkapitalisierung der Kreativität, die negiert werden sollen. Der gegenwärtige Kreativitätsimperativ ist mit einem hohen Leistungszwang verbunden, der die kreative Praxisform mit den wirtschaftlichen Bedürfnissen der Kreativökonomie(n) verknüpft. Anders gesagt, eine vom Kreativitätsimperativ geleiteten Gesellschaft impliziert ein Können und Handeln, das sich über die permanente Suche nach Neuheit und ökonomischem Profit reguliert. Nach dieser Logik werden andere Aspekte der Kreativität – z. B. die Kreativität als experimentelle soziale Praxis, als ästhetischer Widerstand und als machtkritische Bildungsform – als weniger relevant betrachtet.

Mit Bezug auf die Problematik des kreativen Ethos als leitendes Normalisierungshandeln im Neoliberalismus möchte ich die Schnittstelle zwischen individueller Selbstoptimierung und moderner Subjektivierungsform herausstreichen. Mir geht es darum, die Subjektivierungsform des *unternehmerischen Selbst* bzw. die zutiefst identifizierende Selbst-Vermarktung und -optimierung zurückzuweisen. Das kreative Können und Arbeiten stellt heute ein Lebensprojekt dar: Die Lebensformen kreativer Individuen werden als Labels angepriesen oder outen sich selber durch ihren Lifestyle als Gegenstände kreativer Gestaltung. Darum stellen sich Fragen, die ich sowohl im Kunstkontext als auch drüber hinaus

betrachten möchte: Wie könnte die kapitalistische Intensivierung der Optimierung des Selbst, die eine Technik der Selbstregierung darstellt, gebremst werden? Was gibt es außer der kontinuierlichen Arbeit an sich selber? Wer kann sich diese aufmerksamkeitsproduzierende Arbeit leisten? Und schließlich: Inwiefern können im Umfeld von kreativer Arbeit die sozialen und ökonomischen Bedingungen des *unternehmerischen Selbst* herausgefordert werden?

Mit dieser Fragestellung im Hinterkopf besuchte ich am 26. September 2012 das Plenum „Freethought III: Creative Strike“ im Rahmen des *Truth is Concrete – 24/7 Marathon Camp* in Graz. Die Organisator\_innen des Plenums, Valery Alzaga und Florian Schneider, fragten sich:

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?<sup>151</sup>

An dieser Stelle möchte ich aus meiner Erfahrung beim Plenum als Diskussionsteilnehmerin vor Ort einige Punkte zusammenfassen, die bezüglich der Konzeption und Organisation eines kreativen Streiks angesprochen wurden. Die anwesenden Akteur\_innen versuchten kreative Arbeit zu definieren und daraus einen Begriff für den Streik in kreativen Bereichen zu entwickeln. Der kreative Streik war in Abgrenzung zum Kunststreik

---

**151** Aus der Ankündigung der Veranstaltung: *Truth is Concrete* (Homepage), Programme am 26.9.2012, <http://www.truthisconcrete.org/programme/index.php?d=26> (1.8.2019).

zu denken. Eine Präzisierung des Begriffs des kreativen Streiks war jedoch an jenem Abend nicht möglich. Die Frage nach dem streikenden Subjekt, also welches „Wir“ (Kunst- oder Kulturproduzent\_innen oder alle Arbeiter\_innen der Kreativindustrie insgesamt) streiken sollte, blieb ebenso ungeklärt. Die Diskussionsteilnehmenden fokussierten auf den möglichen institutionellen Kontext eines kreativen Streiks (wogegen sich der Streik richtet) und die transnationale Organisation. Sie stellten fest, dass eine gewerkschaftliche Organisationsform nicht ergiebig sein würde, betonten jedoch die Dringlichkeit einer breiten Vernetzung auf institutioneller Ebene. Dabei wurden die verschiedenen Arbeitsrealitäten der Kunst- und Kulturproduzent\_innen in Ländern wie Mexiko, den USA, Polen, Deutschland, Österreich, den Niederlanden, Großbritannien und Griechenland in den Blick genommen.

Viele Diskussionsteilnehmer\_innen hatten den Anspruch, die Demokratisierungsbewegungen von 2011–2012 transnational über mehrere Städte zu vernetzen. Einige Stimmen wiesen auf die Probleme hin, die eine solche Vernetzung gewöhnlich verhindern. Sie nannten hierbei Gründen wie den Mangel an Initiativen, die über lokale Grenzen hinaus mobilisieren können, und die mangelhafte strategische Nachhaltigkeit der bestehenden Verbindungen angesichts der großen Fragmentierung des Kunstfelds. Manche sprachen von der Besonderheit des symbolischen Wertes, den Kunst generiert. Andere stellten die Verweigerung der Produktion im Kunstbereich grundsätzlich in Frage: Einerseits, weil Kunst bzw. die eigene Praxis zu verweigern der Maxime „Kunst als Leben“ widerspricht. Andererseits, weil Verweigerung der Kunstproduktion auch einen Rückzug

oder einen Austritt aus dem Kunstbetrieb bedeutet. Andere Stimmen betonten die Komplexität der künstlerischen Tätigkeit, die sowohl eine selbstständige Arbeit ist als auch im Auftrag und in Abhängigkeit von staatlichen wie privaten Institutionen und dem Kunstmarkt vollzogen wird. Kritische Wortmeldungen wiesen außerdem auf das unausgesprochene klassenspezifische Privileg vieler Akteur\_innen im Kunstfeld hin.

Auch die problematische Affirmation von Selbst-Prekarisierung und -Ausbeutung seitens der Künstler\_innen wurde thematisiert. Nach dem Konkurrenzprinzip und der Logik der Individualisierung folgen sie dem Mantra: „Ich werde es aber schaffen!“, „Ich muss mich einfach noch mehr anstrengen“. Kritisiert wurde nicht nur das Arbeitsethos im Kunstfeld und/oder die strukturellen Gegebenheiten des neoliberalen Kunstbetriebs, sondern auch die eigene Verortung im Kunstfeld. Diskutiert wurden außerdem die (Un-)Möglichkeiten, über den eigenen Horizont hinaus zu denken und Position zu beziehen. Schließlich wurden auch Überlegungen zu kollektivem Handeln und zur Vernetzung mit anderen Prekärarbeitenden als Vorschläge für das Organisieren des Streiks eingebracht. Das Plenum hätte das Potenzial gehabt, über die Sichtbarmachung der üblichen Komfortzonen des Kunstbetriebes und die Problematik der Selbst-Prekarisierung hinaus, die Schnittstelle zu anderen Bereichen der Kreativökonomie zu bilden und Akteur\_innen zu bündeln. Die wichtige Überlegung zur praktischen Umsetzung und Nachhaltigkeit einer solchen Initiative wurde leider nicht angestrengt.

Aus der Betrachtung der Fragmentierung der Kreativen und Prekären, die das Panel in Graz zeigte, komme ich nun zur grundlegenden Problematik zurück: Auf die Frage, was die Mehrheit der Kunst- und Kulturproduzent\_innen dazu

bringt, in der Regel unterbezahlt oder unentgeltlich zu arbeiten und ihre Projekte ungeachtet dessen fortzusetzen, gibt es keine einfache Antwort. Es gibt dafür aber eine Reihe von Hypothesen: Die Skylla sind die biopolitische Ambivalenz des Individuums und die gouvernementalen Techniken der Selbstregierung, nämlich die Verstrickung von Freiheit und Zwang des Subjekts.<sup>152</sup> Die Charybdis sind die transversale und normalisierende Prekarität,<sup>153</sup> die weder als Ausnahme noch als temporärer Zustand verstanden werden kann, sondern als Gegebenheit für Viele. Wenn Prekarität und Selbstregierung die Lebens- und Arbeitsverhältnisse des „freien“ Individuums in unserer Waren- und Dienstleistungsgesellschaft bestimmen, was heißt das dann für den Wunsch, das Streiken im individuellen und kollektiven Sinne auszuprobieren?

Tatsache ist, dass eine transnationale Organisation im gegenwärtigen Kunstfeld temporär, kontingent und lokal begrenzt ist. Dass Akteur\_innen sich ein- oder zweimal im Jahr im Rahmen von Konferenzen, Biennalen und ähnlichen Formaten treffen, um den kritischen Diskurs bzgl. kritische Kunstproduktion zu pflegen sowie sich über ihre Herangehensweisen auszutauschen, heißt nämlich nicht, dass eine transnationale Gemeinschaft instituiert würde. Außerdem sind Opportunismus und starker Wettbewerb als Teil des berufsspezifischen Habitus inkorporiert. Mit Steyerl ist in diesem Sinne zu argumentieren: „We have to

---

**152** Zu Techniken der Gouvernementalität siehe: Michel Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft* (Vorlesungen am College der France 1975–76), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999. Isabell Lorey, *Die Regierung der Prekären*, Wien: Turia + Kant 2012.

**153** Jürgen Link, „Flexibilisierung Minus Normalität gleich Prekarität?“, in: Marchart Oliver (Hg.), *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 91–107.

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 of this form but its inherent structure.<sup>154</sup> Die Fragmentierung, Hierarchisierung und Kategorisierung der Kunstszenen (nach Kriterien wie Zentrum und Peripherie, diskursiver Relevanz, internationale Sichtbarkeit oder ökonomischer Stärke) ist ebenso eine Realität. Tatsache ist auch, dass eine transnationale Verbindung zwischen Kunst- und Kulturproduzent\_innen oft zwischen einer begrenzten Anzahl von Akteur\_innen und Repräsentant\_innen stattfindet und dass viele kritische Akteur\_innen in der Regel ephemere bzw. projektgebundene agieren. Wie kann man jedoch lokale Grenzen und Fixierungen auf partikuläre Szenen überwinden?

Die EuroMayDay-Bewegung der Prekären, die eine beachtliche Ausbreitung im europäischen Raum in den Jahren 2001–2004 erlebte, und die Demokratisierungs- und Besetzungsbewegungen von 2011–2012<sup>155</sup> sind Beispiele von transnationalen Initiativen, die Kunst- und Kulturproduzent\_innen oder Kreativen mobilisierten. Aktuell sind andersgeartete Kämpfe wie etwa der am 8. März stattfindende transnationale feministische Streik in vielen Ländern präsen-<sup>156</sup> In den gegenwärtigen feministischen Streiks

---

**154** Hito Steyerl, *The Wretched of the screen*, Berlin: Sternberg Press 2012, S. 98.

**155** Das Interesse in Bezug auf die Occupy\_Bewegung vonseiten kunstaktivistischer Gruppen zeigte sich in Tagungen und Festivals wie beispielsweise die Tagung *The Art of Being Many – An Assembly of Assemblies* (Hamburg, 25.–28. September 2014) und das Festival *Truth is Concrete* (Graz, 21.–28. September 2012).

**156** Verónica Gago, Raquel Gutiérrez Aguilar, Susana Draper, Mariana Menéndez Díaz, Marina Montanelli, Marie Bardet/Suely Rolnik, *8M – Der große feministische Streik*, Wien et al.: transversal texts 2018.

versammeln sich Queer-Feminist\_innen, Migrant\_innen und Geflüchteten in Wut, in Lust und in Solidarität im Kampf um ein besseres Leben, wie Rubia Salgado in einer Rede gegen die rechtskonservative ÖVP-FPÖ Regierung schreibt.<sup>157</sup> Darin werden unsichtbare Arbeit, Reproduktion und Sorgearbeit sowie Gewalt gegen Frauen\* verhandelt. In diesen Rahmen könnten auch Kunst- und Kulturproduzent\_innen die Besonderheit von Kunst- und Kulturarbeit als teils unsichtbare und/oder unterbezahlte Tätigkeit – die von Diskriminierung und Sexismus nicht ausgeschlossen ist – ansprechen. Die feministischen Kämpfe der letzten Zeit<sup>158</sup> (8. März Bewegungen, Frauen\*Streik am 14. Juni 2019 in der Schweiz) scheinen mir ein passender Raum zu sein, in dem sich der Kunststreik als feministisches Projekt wieder zuhause fühlen kann.

## Die Aktualität des Kunststreiks

*Streik ist Aufstand.*

*Streik ist Aufwand.*

*Streik ist Schreien und Lachen.*

*Streik ist Gruppensex und viele Sachen.*

*Streik ist eine Diskothek.*

*Streik ist Zeichen.*

*Streik ist Raum.*

*Streik ist ein Loch im Zaun.*<sup>159</sup>

---

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

**158** Zwischen der ursprünglichen Fassung dieses Textes (2016) dem Abschluss des Manuskripts (2018) und dem Erscheinungsjahr 2019 haben sich weitere Entwicklungen im Bereich der feministischen Streikbewegungen vollzogen, die nicht mehr berücksichtigt werden können.

**159** Alexander Brener, Barbara Schurz, *Was tun? 54 Technologien kulturellen Widerstands*, Wien: edition selene 1999, S. 60.

Dieses Zitat stammt von Alexander Brener und Barbara Schurz, die im Wien der 1990-er Jahre aktiv waren. Es versammelt die Diversität der Streikhandlungen der Kunst, die Verweigerung sowohl als lustvolle Ironie und Scherz als auch als fundierte Kritik und Positionierung impliziert. Der Kunststreik wurde bisher mit mehr oder minderem Erfolg von einzelnen Gruppen und Individuen ausgetestet – siehe Art Workers' Coalition, Gustav Metzger, Goran Dordević, Stewart Home, Lee Lozano oder Lucy Lippard. Auch in der Gegenwartskunst ist der Kunststreik als Konzept und Handlung noch relevant, er wird aber anders artikuliert. Ob in Alytus auf der Streik-Biennale, auf der Insel Saadiyat in Abu Dhabi, beim ArtLeaks-Workshop in Berlin, bei der Precarious Workers Brigades Aktion *Suspend all cultural programming* in London oder bei der 2014 gegründeten *Grass-Roots-Künstlergewerkschaft* (Artists' Union England), vielerorts sind Initiativen und Gruppen zu finden, die verschiedene Taktiken der Verweigerung und des Protestes in den Mittelpunkt stellen.

Mottos wie „Cultural Workers walk out!“<sup>160</sup> und „Learning to Co-operate“<sup>161</sup> weisen auf erprobte Praktiken von Kunst- und Kulturarbeiter\_innen hin. Gruppen wie Precarious Workers Brigades, W.A.G.E., Gulf Labor Coalition, ArtLeaks und die Alytus Strike Biennial sind mit der neoliberalen Logik der Kapitalisierung des kreativen Subjekts und der normalisierenden Prekarisierung der Kunst- und Kulturschaffenden

---

**160** Zitat aus der Kampagne *Cultural Workers, join the strike on June 30th!* von Precarious Workers Brigades' von 2011.

**161** Precarious Workers Brigade, *Training for Exploitation? Politicizing Employability & Reclaiming Education*, London/Leipzig/Los Angeles: Journal of Aesthetics & Protest Press 2017, S. 77–87.

nicht einverstanden. Der Ausgangspunkt für die Organisation von Carrotworkers' Collective gibt uns Anlass zum Nachdenken: „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.“<sup>162</sup> In diesem Sinne geht es heute zunächst um die Sensibilisierung der prekär Arbeitende im Kulturfeld, um einen gemeinsamen Nenner zu finden: Durch die Anerkennung der Diskrepanz zwischen den auf dem Papier formulierten Ansprüchen und den praktischen Erfahrungen in Kunst- und Kulturinstitutionen, durch die Auseinandersetzung mit individuellen und kollektiven Standards und durch das Begehren, dem kapitalistischen Produktionsethos wie dem (selbst-)regierenden Konformismus zu widerstehen. Parallel dazu trägt die Erforschung der kreativen Ökonomie, des Verhältnisses der künstlerischen Arbeit zur (Lohn-)Arbeit und der Subjektkonstitution in der spätkapitalistischen Gesellschaft zur konkreten Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Kunstproduktion bei.

Ein kollektives Unbehagen macht sich im Netz, im Museum und in der Kunstakademie bemerkbar und fordert dazu auf, soziale und ökonomische Ungleichheiten im Kunstbetrieb sowie in der Kunstausbildung zu bekämpfen. Subjektpositionen, die die institutionellen Produktionsbedingungen ihrer eigenen Arbeit in Frage stellen, bringen akute Dringlichkeiten in Bezug auf

---

**162** 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.“, (o. D.), <https://precariousworkersbrigade.tumblr.com/survivinginternships> (1.8.2019).

Repräsentation, Ressourcenverteilung und Ein- oder Ausschlussmechanismen zum Ausdruck. In einem Feld wie dem der Kunst, wo ökonomisches, soziales und symbolisches Kapital sowie unausgesprochene Abhängigkeitsverhältnisse Kernelemente des Betriebes darstellen, sind differenzierende Stimmen, die die asymmetrischen Verhältnisse und die strukturellen Bedingungen in der herrschenden *The-show-must-go-on*-Logik ansprechen, oft die *Killjoys*.<sup>163</sup>

Ebenso wichtig wie die differenzierenden Stimmen erscheint mir das Testen der Grenzen zwischen Institutionskritik als etablierter, institutionalisierter Praxis und dem Konzept der instituierenden Praxen, das Gesellschaftskritik, Institutionskritik und Selbstkritik verknüpft.<sup>164</sup> Institutionskritik wäre einerseits als kontextspezifische (Kunst-)Praxis, die nach der Involvierung in die kritisierten Verhältnissen fragt, aber auch als kulturpolitische Setzung, d. h. als mögliche Re-Positionierung von Kunstinstitutionen zu verstehen. Andererseits wäre Institutionskritik als mögliche Verkettung von Kunstpraxis und politischem Aktivismus auf lokaler Ebene zu denken. In diesen Rahmen ließen sich weitere Streikpraxen im Kunstfeld und drüber hinaus entwickeln, die nicht nur reaktiv auf die Eingriffe der neoliberalen Kulturpolitik agieren, sondern auch nachhaltige Strukturen und Synergien aufbauen können, die den gegenwärtigen Forderungen von Kunst- und Kulturproduzent\_innen Rechnung tragen.

---

**163** Killjoy ist die Figur der feministischen Spaßverderberin nach Sarah Ahmed.

**164** Stefan Novotny, Gerald Raunig, *Instituierende Praxen*, Wien et al.: transversal texts 2016, S. 58.

## Thesen zu Streik und künstlerischer Praxis

*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.*<sup>165</sup>

Jean Cassou

Cassous Statement, geschrieben in einer Zeit, in der das künstlerische Intervenieren als Teil der politischen Ereignisse des Mai 68 verstanden wurde, beschreibt den Handlungsspielraum einer Kunst, die als gesellschaftliche Intervention ins kollektive Bewusstsein verstanden wurde, die möglicherweise Hierarchien unterbrechen kann. Die Idee des Kunststreiks – sei es als individuelle oder kollektive Setzung, als imaginierte oder durchgeführte Aktion –, ist eine der Möglichkeiten, jene hierarchischen kapitalistischen Strukturen zu unterbrechen, die die Produktionssphäre der Kunst und die Reproduktion des Künstlersubjekts bestimmen. Im Kunstfeld unterbricht das Streiken jenes räumliche, zeitliche und diskursive Dispositiv, in dem Kunst als Ware und Dienstleistung präsentiert, wahrgenommen und erfahren wird. Meine Diskussion verschiedener künstlerischen Streikpraktiken lassen sich zu folgenden Thesen verdichten:

### These 1

Das Streiken, verstanden als Verweigerung kapitalistischer Re-/Produktionsprozesse, bezieht sich primär auf die Negation der Lohnarbeit und legt das Verhältnis von

---

<sup>165</sup> Jean Cassou, „Art and confrontation“, in: *Art and Confrontation*, London: Studio Vista 1970, S. 20.

produktiver zu unproduktiver Arbeit offen. Individuelle und kollektive Verweigerungspraktiken artikulieren sich als Stellungnahme, Intervention, Aktion, Protest, Manifestation, Selbst-Organisation, Boykott und Rückzug.

### **These 2**

Kunst ist in der Lage, *in* und *mit* der Gesellschaft zu agieren, zu intervenieren, zu handeln. Nicht jede Kunst bemüht sich jedoch um die permanente Setzung und Entsetzung der Gesellschaft. Wenn gegenwärtige Kunstproduktion sich als politische Handlung versteht, sollte sie den gesellschaftlichen Funktionalisierungen Widerstand leisten, da sie ihre bedingte Autonomie gefährden. Künstlerische Arbeit jongliert zwischen einer bedingten Autonomie (gegenüber der kapitalistischen Funktionalisierung) und Heteronomie, wenn wir künstlerische Arbeit zugleich als Ware, Dienstleistung, soziale Aktivität und „unproduktive Arbeit“ verstehen oder sie in Bezug zur reproduktiven Arbeit setzen. Gleichzeitig ist der Anspruch auf eine Autonomisierung der Kunst selbst Teil der Formierung ihrer Autonomie innerhalb der kapitalistischen Waren- und Dienstleistungsgesellschaft, und insofern kann dieser Anspruch die Widersprüche zwischen der kapitalistischen Aufteilung in produktive und unproduktive Arbeit nicht einfach aufheben.

### **These 3**

Kunst als kreative, gestalterische und soziale Tätigkeit kann durchaus auch verweigert werden. Sei es durch künstlerische bzw. ästhetische Konzepte oder durch Formen des kulturellen Aktivismus zielt der Kunststreik damit sowohl auf strategische Brüche mit den zementierten institutionellen Strukturen sowie auf neu-

gründende Konstitutionen ab, die institutionelle *policies* durch spezifische Forderungen durchaus verändern können. Im Hinblick auf die Neoliberalisierung der Kunst- und Kulturproduktion kann heute weder mit einem explizit gewerkschaftlichen Streikbegriff noch mit einem universalistischen Kunstbegriff argumentiert werden. Vielmehr umfasst die Aktualisierung des Streikbegriffes drei Dimensionen: *Verweigerung*, *temporäre Adraneaia* und *Organisation*.

#### **These 4**

*Verweigerung*, *temporäre Adraneaia* und *Organisation* sind ineinanderfließende Handlungen, die als miteinander verbundene in der Sphäre gegenwärtiger Kunst- und Kulturproduktion eingesetzt werden. Die *Verweigerung* postuliert ein politisches Handeln, das zugleich auf die Unterbrechung und die Sichtbarmachung der Produktionsverhältnisse und der Distinktionsmechanismen des Kunstfelds fokussiert. *Temporäre Adraneaia* ist ein Zustand, in dem das Reflektieren der eigenen Subjektposition und eine Desartikulation des produktiven, selbst-produzierenden und selbst-regierenden Habitus stattfindet. In diesem temporären Zustand gibt es Raum für Opazität, Negativität und Autonomie. Die *Organisation* fordert die Kollektivierung der *Verweigerung* und zielt auf die Veränderung der bestehenden Produktionsweisen im kunstinstitutionellen Rahmen und drüber hinaus. Durch die Gründung von Organisationen, lokalen Koalitionen und Bündnissen verhandeln Kunst- und Kulturproduzent\_innen über die vorherrschenden Arbeitsbedingungen im Rahmen der neoliberalen Transformation der Museen, Kunst- und Bildungsinstitutionen.

## **These 5**

Die Organisation der Kunst- und Kulturproduzent\_innen läuft zumeist über lokale Kanäle ab, die Expertise bezüglich der *eigenen* Situationsbestimmung (Arbeits- und Existenzstatus) bündeln und die *gemeinsamen* Erfahrungen in institutionellen Rahmen (Kunsträume, Museen, Kunsthochschulen, Kulturorganisationen) ermöglichen. Aufgrund der Fragmentiertheit des Kunstfelds und der soziökonomischen Diversität der im Kunstbetrieb Tätigen (freie Projektarbeiter\_innen, Angestellte im institutionellen Kontext, Erwerbslose, Wohlhabende), die den Spielraum für Basis-Organisation eingrenzt oder oft verhindert, kann in diesem Kontext nur von ephemeren Handlungsräumen gesprochen werden. Der Wunsch nach einer politischen Organisation am Arbeitsort (wo auch immer der zu finden sein mag) ist weiterhin im Kunstfeld präsent, jedoch sind die konkreten Handlungen eher marginal.

## **These 6**

Der Kreativitätsimperativ im Kunstbetrieb, unter dessen Herrschaft sich künstlerische Selbstständigkeit entfaltet, ähnelt einer Sackgasse zwischen Freiheit, Selbstverwirklichung und selbstgewählter (wie struktureller) Prekarität. Das normative Affirmieren der (Selbst-)Ausbeutung als Ausgangslage des kreativen Ethos erschwert die Auseinandersetzung mit den herrschenden Machtverhältnissen. Zudem verhindern individuelle Ansprüche und unausgesprochene Privilegien mögliche solidarische Zusammenschlüsse innerhalb des Kunstbetriebes. Das Immer-schön-Weitermachen ist zum kanonischen Verhältnis geworden, weil das Versprechen von sozialem und symbolischem Kapital noch taugt. Nicht zuletzt ist

eine offensive oder zynische Distanzierung von politischen Praktiken zu spüren, weil diese angeblich nichts mit „Kunst“ zu tun haben.

### **These 7**

Kunstproduktion ist eine Form des sozialen Widerstreits, wenn sie den Dissens erprobt. In dieser Hinsicht bieten gewisse künstlerische Praktiken diskursive Räume für differenzierte und sogar streitende Öffentlichkeit(en). Es bestehen je nach Terrain feine Unterschiede zwischen konkreten Handlungen und Taktiken. Gruppen wie W.A.G.E., Gulf Labor Coalition, ArtLeaks und die Precarious Workers Brigade versuchen mit unterschiedlichen Methoden und Praktiken, den Streit in den Kunstinstitutionen auszutragen. In diesem Fall greifen Künstler\_innen zumeist auf Techniken des Aktivismus wie Intervention, Raumbesetzung, Flashmob und Protest zurück. Gleichzeitig entwerfen sie *tools* und *policies*, die konkret in die Strukturmechanismen der Institutionen intervenieren, um die Arbeitsbedingungen der Kunst- und Kulturarbeiter\_innen zu verbessern.

### **These 8**

Zielgerichtet oder kontingent, subversiv oder transgressiv wird durch künstlerische Praxis Dissens situativ produziert. Kunstpraxis erwirbt insbesondere dann eine dissensuelle Qualität, wenn sie Handlungsspielräume durch das Eingreifen in gesellschaftliche Prozesse öffnet und bereit ist, ihre eigene Politik zu hinterfragen. Die Auseinandersetzung mit den Zuständen der neoliberalen Produktivität und den institutionellen Gegebenheiten des Kunstfelds (Produktion, Repräsentation, Vermarktung und Rezeption von Kunst) ist eine

alltägliche Praxis, die institutionskritische Projekte sowie engagierte Kunst- und Kulturproduzent\_innen mit Gewinnen und Verlusten erproben. Eine andere Option der Auseinandersetzung ist das Sich-Einmischen in soziale Milieus, die als kunstfremd gelten. Nicht selten verfolgen Künstler\_innen-Initiativen das Streiten zusammen mit gesellschaftlichen Gruppen außerhalb des Kunstbetriebes. Um mit einer provokativen Feststellung zu schließen: Es ist vielleicht einfacher, politische Allianzen unter Akteur\_innen jenseits des Kunstbetriebs zu schließen als im Kunstbetrieb selbst.



## 4. Mehr als Kunst bestreiken

Kunst besitzt einen sozialen, ökonomischen und symbolischen Status innerhalb der gegenwärtigen kapitalistischen Kulturproduktion. In der Logik der kapitalistischen Produktion sind Künstlersubjekte an atypische Arbeitsverhältnisse gebunden, die einerseits eine fundamentale Unabhängigkeit bzw. Autonomie der Kunst suggerieren, und andererseits von der Autonomie des Kapitals determiniert sind. Solange es unser Anliegen ist, die Analogie zwischen Kunst und produktiver Arbeit sowie zwischen Kunst und reproduktiver Arbeit zu verstehen, kann man künstlerische Produktionsprozesse nicht isoliert bzw. ent-historisiert oder ent-kontextualisiert betrachten.

Mein Anliegen war bisher, jene künstlerischen und aktivistischen Streikpraktiken im Kontext der Europäischen und Nordamerikanischen Kunstgeschichte des 20. bzw. 21. Jahrhunderts zu schildern, bei denen *Verweigerung*, *temporäre Adraneaia* und *Organisation* explizit oder implizit in den Vordergrund rücken. Im Zug der Betrachtung des Selbstverständnisses der Künstler\_innensubjekte und der Politizität ihrer Handlungen bin ich zum Schluss gekommen, dass es sich bei den untersuchten ästhetischen Praktiken um etwas *mehr* als Kunst handelt. Aus dem Grund möchte ich den Kunststreik nicht losgelöst von anderen Streikpraktiken, die mehr als Kunst bestreiken, wahrnehmen. Im Folgenden werde ich zwei exemplarische Streikpraktiken näher betrachten, die sich mit dem Zustand Schuldner\_in-Sein und/oder Migrant\_in-Sein auseinandersetzen. Ich werde mich hierzu auf zwei spezifische Fälle konzentrieren, nämlich auf die Strike Debt Bewegung in den USA und

den Transnationalen Migrant\_innenstreik am 1. März in Wien. Diese Streik-Bewegungen stehen zunächst für eine Aktualisierung des Streikens als Verweigerung und Sichtbarmachung. Sie eröffnen auch die Fragen: Inwiefern können Schulden und Sprache überhaupt bestreikt werden? Und welche Möglichkeiten eröffnet das für das Kunstfeld?

### **Das Prinzip der Verschuldung als Regierungskunst**

*Der Mensch ist nicht mehr der eingeschlossene, sondern der verschuldete Mensch.*<sup>166</sup>

Gilles Deleuze

Schulden und Kredite, Gläubiger\_innen und Schuldner\_innen. Der *verschuldete Mensch* ist in seiner Schuld gefangen. Deleuzes' Satz aus dem *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften* klingt heute aktueller als je zuvor. Verschuldung ist die logische Konsequenz der Ökonomisierung der bürgerlichen Gesellschaft – das hat Foucault in *Geburt der Biopolitik* angesprochen. Die neoliberale Regierungskunst produziert verschuldete Individuen auf der Mikro- und Makro-Ebene. Jedes individualisierte Wirtschaftssubjekt gilt als potenziell ein/e Debitor\_in. Das Konzept der Verschuldung verweist auf die Gläubiger-Schuldner-Beziehung, die in viele Bereiche des sozialen und ökonomischen Handelns eingesickert ist. Verschuldet-Sein steht so im engen Verhältnis zum Verpflichtet-Sein.

---

**166** Gilles Deleuze, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: Gilles Deleuze: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 254–262.

Das griechische Wort für Schuld „χρέος“ (etymologisch aus χρέως < χρή = πρέπει d. h. es muss/es soll) und der davon abgeleitete Begriff „υποχρέωση“ (Verpflichtung und Verschuldung), sind hier aufschlussreich. Das Wort χρέος wie das Wort υποχρέωση haben eine doppelte Semantik: Verpflichtung und Verschuldung bzw. Schuld und Pflicht sind in ein und derselben Formel vereint.

In der Chronologie zwischen Pflicht und Schuld befindet sich die Pflicht einen Schritt vor dem Schuld. Die ethische Pflicht des/der Schuldner\_in ist zunächst die Garantie für die Rückzahlung der Schulden/Kredite. Wer schuldet, ist seinen Kreditgebern gegenüber nicht nur materiell, sondern auch immateriell bzw. ethisch verpflichtet. Der/die Schuldner\_in ist auf der einen Seite verpflichtet, die Schulden zurückzuzahlen. Auf der anderen Seite steht die Figur des/der Debitoren\_in, die mit einer Rückzahlung der Schulden *rechnet* – sie erwartet Loyalität und kalkuliert die Zinsen. Im normativen Verhältnis von Schuldner\_in–Debitoren\_in hat das Schuldenmachen keine negativen Konnotationen, es wird als ethisch tragfähig wahrgenommen. Im Grunde genommen handelt es sich um die *moralische* Verpflichtung des/der Schuldner\_in, also um deren Glaubwürdigkeit bzw. *credibility* (oder Kreditability). Die Verschuldung ist gleichzeitig ein machtoökonomisches Dispositiv und ein zeitliches Dispositiv, weil das Versprechen des/der Schuldner\_in vor seinem/seiner Gläubiger\_in einen in die Zukunft projizierten Wert suggeriert. Gleichzeitig gilt die Verweigerung der Schuldenrückzahlung als ethisch unangemessen, auch dann, wenn sich eine künftige Rückzahlung der Schuld(en) mathematisch als unmöglich erweist. Auf

makroökonomischer Ebene, d. h. in der gegenwärtigen internationalen Finanzpolitik, kann man beobachten, wie wenig es darum geht, verschuldeten Individuen wie verschuldeten Staaten aus dem Schuldverhältnis zu befreien. Aus der Perspektive der Gläubiger\_innen ist es profitabler, auf einer Fortsetzung des Schuldverhältnisses zu beharren.

Die Schuldenökonomie transformiert unsere Gesellschaften zutiefst. Die Rede von verschuldeten Menschen verweist auf das Wechselverhältnis zwischen Praxis, Evidenz, Identitätsformation und Machtrelationen. Lazzarato entschlüsselt in seinem Buch *Die Fabrik des verschuldeten Menschen* die Strukturen der Verschuldung als soziales Verhältnis. Mit seiner Schuldenanalyse rekonstruiert er, wie Entscheidungen im Zuge der Finanzkrise eine neue Regierungstechnik des Individuums verursachen. Lazzarato verweist auf eine strukturelle Wandlung der Finanzökonomie in eine Schuldenökonomie. Die Verschuldung der Staaten und Individuen sei nicht nur ein Symptom der Finanzkrise, die aus dem Zusammenspiel von Finanzmärkten und Politik hervorgeht, sondern auch das Ergebnis einer avancierten Regierungstechnik der sozialen Kontrolle. Neoliberale Regierungen zielen demnach darauf ab, durch die Regierung mit den Schulden gesellschaftliche Machtverhältnisse neu zu justieren.

Die neoliberale Gouvernamentalität zeichnet sich nach Foucault dadurch aus, dass der (Finanz-)Markt zum regulierenden und organisierenden Prinzip des Staates wird. Die Ökonomisierung des Lebens als Kraft hinter der Gouvernamentalität umschlingt alles und setzt das Verhältnis von Prekarität und Abhängigkeit in den Mittelpunkt. Die Figur des *verschuldeten Menschen* durch Gouvernamentalität und

Selbstregierung zu fabrizieren, heißt, Menschen mit dem Bewusstsein der individuellen (ethischen) Verpflichtung gegenüber den Kreditgeber\_innen zu versehen. Lazzarato verwendet Nietzsches Verständnis der *Arbeit des Selbst* oder *am Selbst*, um das Sich-der-Verpflichtung-bewusst-Sein als gegenwärtigen Zustand zu fassen. Am interessantesten in Lazzaratos Analyse der Techniken der Regierung von Subjektivität ist das doppelte Verständnis des Begriffs Arbeit innerhalb der Schuldenökonomie: „In der Schuldenökonomie verdoppelt sich die klassische Arbeit um eine „Arbeit am Selbst“ und ähnelt damit dem funktionalen Zusammenhang von Ökonomie und Ethik. Ein zeitgenössischer Ökonomiebegriff beinhaltet daher die ökonomische Produktion gemeinsam mit der Produktion von Subjektivität.“<sup>167</sup> Im Rahmen des neuen Verschuldungsdispositivs entsteht auch eine neue Logik der Produktion von Subjektivität, die in einem Doppeltverhältnis zu Ökonomie und Ethik steht. Dieses Verhältnis zementiert die Verschuldung als einen psychischen und bevölkerungstechnischen Zustand, der zum Teil sogar normalisiert wird.

Wenn man den analytischen Rahmen der Regierungstechniken vergrößert, kann man zwei hegemoniale Dispositive darin erkennen. Das erste Machtdispositiv basiert auf der oben beschriebenen Logik der Schuldenökonomie. Das Schuld(en)-Tragen und das Schuldig-Sein sind Zustände, durch die das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Schuldner\_innen und Gläubiger\_innen an ethische Grundsätze gekoppelt wird.

---

**167** Vgl. Maurizio Lazzarato, *Die Fabrik des verschuldeten Menschen*, Berlin: b\_books 2012, S. 27–29.

Das zweite Machtdispositiv kann in der fortdauernden *Finanzialisierung* der Gesellschaft lokalisiert werden. Sie erweist sich als ein biopolitisches Experiment, das neue Regierungstechniken durch die Deregulierung der Arbeits- und Finanzmärkte konstruiert. Beide Dispositive sind Teil des neoliberalen ökonomischen Modells, dem eine spezifische Form der Kapitalakkumulation und Umverteilung von Mitteln zugrunde liegt. Durch den Zusammenschluss von Verschuldung und Finanzialisierung wird eine neue Anordnung des Sozialen erprobt.

Marazzis Beispiel vom neuen Selbständigen gewährt uns einen Einblick in die Individuationsprozesse, die sich in der Trennung zwischen Kapital und Arbeit ereignen.<sup>168</sup> Seiner Analyse zufolge stellt der Arbeitslohn der Produzent\_innen nicht länger den Preis ihrer Arbeitskraft, sondern ein Einkommen dar, das sich aus der Rendite des investierten Humankapitals speist. Es geht Marazzi hinsichtlich des neuen neoliberalen Finanzialisierungsregimes darum, die Tendenz zur Stärkung des finanziellen Kapitals als die Kehrseite der Entmaterialisierung des fixen Kapitals aufzuzeigen.<sup>169</sup> Finanzialisierung meint hier insbesondere die Tendenz des Kapitals, in immer kreativere Rücklagen wie Renten- und Aktienfonds oder toxische Anlagen zu flüchten, um schliesslich die Risiken vollständig zu sozialisieren. Die Finanzialisierung ist dementsprechend folgendermaßen zu begreifen: „Sie ist zuallererst ein Dispositiv, um längerfristig zu erwartende Einkommen und kollektive

---

**168** Vgl. Christian Marazzi, *Sozialismus des Kapitals*, Zürich: Diaphanes 2011, S. 11–25.

**169** Ebd. S. 57–58.

Ersparnisse an den Wertpapiermärkten zu kapitalisieren. Das Kapital eignet sich das Leben der kollektiven Arbeitskraft an, indem es das Investitionsrisiko, die Ungewissheit über die zukünftigen Renditen, streut. (...) Tatsächlich verlagert die Finanzialisierung den Widerspruch zwischen Lohn und investierten Rücklagen, zwischen dem Preis der Arbeitskraft und der Kapitalrendite in die Individuen.<sup>170</sup>

Der Aspekt der Finanzialisierung korrespondiert mit der oben erwähnten These der neoliberalen Regierungskunst. Für Marazzi handelt es sich um eine graduelle Aneignung des Lebens der kollektiven Arbeiter\_innenschaft bzw. des lebendigen Körpers der Arbeitskraft durch das Kapital. Insbesondere das Finanzkapital ist ein transindividuelles Machtdispositiv, das die Individuationsprozesse grundsätzlich beeinflusst. Das geschieht in erster Linie, weil die Lohnabhängigen, die in ihre Arbeit und Sozialversicherung investieren sollen, in „Vermögensindividualisten“ verwandelt werden. Auf der einen Seite werden Lohnbestandteile an die Finanzmärkte umgeleitet, um darin Kapital zu generieren. Auf der anderen Seite sind viele Lohnabhängige von der Arbeitslosigkeit und einer zunehmenden Verschuldung bedroht. Marazzi geht davon aus, dass aufgrund der verstärkten Finanzialisierung und der Transformation der ökonomischen Subjekte in Unternehmer\_innen ihrer selbst ein biopolitisches Experimentierfeld entsteht, durch das die Regierbarkeit der bürgerlichen Gesellschaft erneut getestet werde.

---

170 Ebd. S. 22.

## Der Schuldenstreik - Strike Debt Bewegungen

*Schulden können nicht vergeben, sie können nur vergessen werden, um wieder erinnert zu werden. Schulden zu vergeben, bedeutet den Kredit wiederherzustellen. Das ist eine wiedergutmachende Gerechtigkeit.*  
Fred Moten, Stefano Harney <sup>171</sup>

*Our debt is someone else's profit.*  
Strike Debt <sup>172</sup>

Schuldenökonomie und die gegenwärtigen Krise(n) des Kapitalismus stehen im logischen Zusammenhang mit der politischen Ökonomie der Finanzialisierung. Diesem Szenario folgend ist Verschuldung als Verstärker im Soundsystem der neoliberalen Regierungskunst zu verstehen. Das Sich-schuldig-Fühlen und die moralische Verpflichtung der Schuldner\_innen produzieren ihre eigenen schmutzigen Sounds, die nicht einfach herunter zu regeln sind. Wie wäre es mit einem schrillen Missklang? Oder mit einem Schuldenstreik als Dissonanz?

Zunächst ein Bild aus der Gegenwart: Verschuldete sitzen in den USA immer häufiger im Gefängnis und werden je nach Gerichtsentscheid sogar gezwungen, die Lebenshaltungskosten im Gefängnis zurück zu zahlen. Im Windschatten der Schuldenökonomie ist das Modell des Schuldgefängnisses (*debtors' prison*) aus dem 17. Jahrhundert in vielen US-Staaten

---

**171** Stefano Harney, Fred Moten, *Die Undercommons – Flüchtige Planung und schwarzes Studium*, Wien et al.: transversal texts 2016, S. 71.

**172** Strike Debt Motto, zitiert im Dokumentarfilm „In the red“ von Ana Pecar & Oliver Ressler (2014).

zurückgekehrt.<sup>173</sup> Dem gegenüber ist der Schuldenstreik zugleich ein öffentlicher Aufruf zum Schuldenerlass und eine Intervention in die strukturellen Mechanismen der Überschuldung. Seit ihrer Gründung 2012 in New York entwickelte sich Strike Debt zu einer Widerstandsbewegung bzw. einer kollektiver Verweigerung Schulden zurückzuzahlen. Strike Debt und das Debt Collective sind bis heute aktiv, insbesondere in Portland und Oakland. Historisch gesehen baut Strike Debt auf früheren Bewegungen auf, wie etwa der El Barzón Bewegung im Mexiko der 1990-er Jahre, die Gerechtigkeit für Verschuldete forderte.<sup>174</sup>

Strike Debt unterscheidet zwischen dem *profit debt* oder *corporate debt*, d. h. den Schulden größerer Firmen und Banken, und dem *household debt* oder *use-value debt*, d. h. den Schulden der Kleinbäuer\_innen, Kleinunternehmer\_innen, Student\_innen. Strike Debt politisiert durch kollektive Aktionen von verschuldeten Individuen gegen ihre eigene Schuldenlast. Verschuldete der Organisation Strike Debt Bay Area schreiben: „As individuals, families, and communities, most of us are drowning in debt. Debt keeps us isolated, ashamed, and afraid. We are not a loan.“<sup>175</sup>

---

**173** American Civil Liberties Union Report 2010: „In For a Penny: The Rise of America’s New Debtors’ Prisons“, auf: ACLU (Homepage), <https://www.aclu.org/report/penny-rise-americas-new-debtors-prisons> (3.4.2019); Devon Douglas-Bowers, „The History of America’s Debtors’ Prisons: The Shackles Return“, auf: Global Research, 1.11.2014, <http://www.globalresearch.ca/the-history-of-americas-debtors-prisons-the-shackles-return/5411258> (1.8.2019).

**174** Vgl. George Caffentzis, „Reflections on the History of Debt Resistance: The Case of El Barzón“, auf: Strike Debt (Homepage), 19.11.2013, <http://strikedebt.org/elbarzon/> (1.8.2019).

**175** Strike Debt Bay Area, <http://strike-debt-bay-area.tumblr.com/> (1.8.2019).

Strike Debt adressiert verschuldete Individuen, die für ihre grundlegenden Bedürfnisse wie Gesundheitsvorsorge, Wohnen und Ausbildung Kredite in Anspruch genommen haben. Insbesondere erweist sich die Strike Debt-Bewegung als eine erweiterte Allianzbildung unter verschuldeten Selbständigen, Studierenden und trotz Erwerbstätigkeit Armen (*working poor*). Mithilfe von juristischer Beratung wird ihre Verweigerung Zwangsschulden zurückzuzahlen durch konkrete Interventionen wie etwa das *tool* „disput your debt“<sup>176</sup> erprobt. Mittels Praktiken der gegenseitigen Informierung, wie in den Heften „Debt Resistor’s Operations Manual“, „Strike Debt Open Space“ und „Rolling Jubilee“ nahegelegt wird, verhandeln die Schuldenverweiger\_innen mit Banken, Finanzämtern und Krankenkassen. Mitglieder der Strike Debt-Bewegung organisieren außerdem Proteste und *Die-Ins action blockades*, um eine größere Öffentlichkeit zu informieren und zu sensibilisieren. Die Strike Debt Bewegung stellt eine Artikulation verschiedener Forderungen nach Schuldenerlass dar. Zu den Verbündeten von Strike Debt gehören u. a. prekäre Kunst- und Kulturarbeiter\_innen<sup>177</sup> und insbesondere Studierende, die von Überschuldung betroffen sind.

Gegenwärtige Arbeitskonzepte, die im Sinne des sogenannten *New Managerialism* die Finanzierungs-, Verwaltungs- und Administrationsstrukturen sowie die Forschungsbedingungen in Universitäten und Hochschulen verändern, transformieren die Bildungsinstitutionen

---

**176** <https://tools.debtcollective.org/> (1.8.2019)

**177** Um dies als Nebenschauplatz zu erwähnen: Verschuldete New Yorker Künstler\_innen veranstalteten im Herbst 2013 eine Schuldenmesse namens Debt Fair. Siehe das „Debt Fair Manifesto“, <http://www.debtfair.org/viewer/38> (1.8.2019).

sowie die Wissensproduktion insgesamt. Die neoliberale Logik der Investition und des Profits, in deren Licht das Studium fortwährend ökonomisiert wird, favorisiert ein konkretes Modell: *oneself invest in oneself*. Studierende werden aufgefordert, in ihre Expertise und Beschäftigungsfähigkeit (und die mit ihr zusammenhängenden Skills) möglichst schnell und effektiv zu investieren. Diese neoliberal geprägte Wissensökonomie verlangt einerseits eine Investition in die eigene Zukunft und kalkuliert andererseits alle materiellen und immateriellen Ressourcen, die das Studium betreffen, nach dem *you pay – you buy* Prinzip. Für viele Studierende ist dieses Prinzip mit dem Risiko der Überschuldung verbunden. Denn wer kann sich in der Ausbildung das Modell *oneself invest in oneself* leisten?

Wir erinnern uns an die UNAM Streiks der Studierenden in Mexico<sup>178</sup> (1999–2000) gegen die Restriktion der Zugänglichkeit zur öffentlichen Bildung und die Erhöhung der Studiengebühren. Wir erinnern uns an die Proteste der Studierende im Vereinigten Königreich im November 2010 und die Demonstrationen der National Campaign Against Fees and Cuts. Die Finanzierung des Studiums, sprich: der Zugang zur universitären Ausbildung, ist für Studierende aus nicht wohlhabenden Familien keine Selbstverständlichkeit; nicht nur, weil die akademische Klassendistinktion im angloamerikanischen wie im deutschsprachigen Raum zwischen Elite- und Massen-Universitäten Tradition hat. Sondern auch,

---

**178** Zu den Streiks an der National Autonomous University of Mexico (UNAM) siehe: Mark Edelman Boren, „A Revolutionary Learning: Student Resistance/Student Power“, in: Mark Coté, Richard J. F. Day, Greig de Peuter (Hg.), *Utopian Pedagogy*, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2007, S. 76–92.

weil durch die sukzessive Erhöhung von Studiengebühren die Exklusivität der Bildungseinrichtungen gewährleistet wird.

Die Transformation der Hochschulen und Universitäten in den letzten Dekaden zeigt, dass der „freie“ Zugang zu höherer Bildung durchökonomisiert wurde. Staatliche und private Institutionen bieten Studierenden an, durch Kreditaufnahme ihr Studium zu finanzieren, was wiederum stets mit dem Risiko der Überschuldung verbunden ist. In der Aussicht auf eine künftige Lohnarbeit (bzw. eine Chance auf dem Arbeitsmarkt) sind viele Studierende in einer Situation gefangen, in der sie Studienkredite mit hohen Zinsen aufnehmen müssen. In den USA beispielsweise verschulden sich seit den Nullerjahren immer mehr Studierende schon am Anfang ihres Studiums. Eine große Zahl davon kann beim Abschluss ihre Schulden nicht begleichen. Diese kumulative Verschuldung, die sich seit ca. 2012 bemerkbar macht, liegt einerseits an den hohen Habezinsen (*credit interests*) und andererseits an der Erhöhung der Studiengebühren. Dieser Verschuldungslogik zufolge sollen in den USA im Jahr 2018 ca. 44 Millionen Studierende ausstehende Kredite haben.<sup>179</sup> Fred Moten und Stefano Harney kommentieren den Zustand der Verschuldung durch die Doppeldeutigkeit des englischen Wortes „interest“ (Interesse und Zins) wie folgt: „The student has no interests. The student’s interests must be identified,

---

**179** Zack Friedman, „Student Loan Debt Statistics In 2018: A \$1.5 Trillion Crisis“, in: *Forbes*, 13.6.2018, <https://www.forbes.com/sites/zackfriedman/2018/06/13/student-loan-debt-statistics-2018/#7d6e5f657310> (3.4.2019). „A Statement From The Occupy Student Debt Campaign“, 25.6.2012, <http://occupywallst.org/article/statement-occupy-student-debt-campaign/> (1.8.2019).

declared, pursued, assessed, counseled, and credited. Debt produces interests. The student will be indebted. The student will be interested. Interest the students!“<sup>180</sup>

Anders gesagt, Studierende und insbesondere jene, die keine finanzielle Absicherung durch ihre soziale Umgebung aufweisen können, sind einerseits stets mit der Aufgabe konfrontiert, in die eigene, bessere Zukunft zu investieren, um die bestehende oder anstehende Prekarität zu managen. Andererseits werden Studierende durch die ethische Gewalt der Verschuldung, d. h. das Versprechen der Rückzahlung des Kredits in näherer Zukunft, dazu gezwungen, die ökonomischen Interessen der Kreditinstitute zu verfolgen. Nach der Logik der Kreditgeber werden Studierende hauptsächlich als Kreditnehmer\_innen wahrgenommen. In diesem Sinne regiert eine bestimmte „gute Governance“, die Moten und Harney folgendermaßen umschreiben: „Die Governance ist zinsbringend, sie bringt Interessen. Kredit und Schulden. Es gibt keine andere Definition von guter Governance, kein anderes Interesse.“<sup>181</sup> Die konsequente Verfolgung der Logik von Investition und Verschuldung im Bildungsbereich beeinflusst das Wesen des Lernens zutiefst. Es beeinflusst das Zeitregime und die Ökonomie des Studiums. Die Wissensaneignung erfolgt durch Techniken der (Selbst-)Gouvernamentalität bzw. der Selbstdisziplinierung wie etwa das Selbst-Monitoring, das strategische Zeitmanagement und das Konsumieren von zweck- bzw. profitorientiertem Wissen.

---

**180** Fred Moten, Stefano Harney, „Debt and Study“, in: *e-flux Journal* #14, 2010, <https://www.e-flux.com/journal/14/61305/debt-and-study/> (1.8.2019).

**181** Stefano Harney, Fred Moten, *Die Undercommons – Flüchtige Planung und schwarzes Studium*, Wien et al.: transversal texts 2016, S. 79.

Abschließend lässt sich in Betrachtung des Anliegens von Strike Debt und ähnlichen Bewegungen feststellen, dass das ökonomische Verhältnis von Schuldner\_innen und Gläubiger\_innen vor allem auch ein soziales Verhältnis ist. Der Aufruf Schulden zu bestreiken verweist auf zwei verschiedene Haltungen: Erstens auf das literarische *I would prefer not to* von Bartleby, also auf die bewusste Verweigerung des freien Individuums, und zweitens auf das pragmatische *I cannot afford to* des verschuldeten Individuums, das nicht die Wahl hat, nicht verschuldet zu sein. Aus diesem Grund ist das Anliegen von Strike Debt, Schulden kollektiv zu bestreiken und dies als eine Praxis der ökonomischen Emanzipation im Kontext der Schuldenökonomie zu verstehen. Es ist ein Versuch, sich dem Zwang zur Selbstdisziplinierung angesichts der eigenen und kollektiven Verschuldung (z. B. der Staatsverschuldung) entgegen zu setzen. Durch die kollektive bzw. organisierte Schuldenverweigerung wird der soziale Status des Verschuldet-Seins in den Mittelpunkt gesetzt und über einen Schuldenerlass verhandelt. Schuldenerlass wird zum Postulat der *Befreiung von Schuld(en)*, was zugleich eine Intervention in die ethische Dimension des Schuldner\_innen-Gläubiger\_innen-Verhältnisses bedeutet.

### **Die Sprache bestreiken: 1. März Migrant\_innenstreik**

Beim Streik zum 1. März handelt es sich um eine breite Mobilisierung von Flüchtenden, Sans Papiers, Asylsuchenden, *non-citizens* und in Österreich ansässigen Migrant\_innen. Die Sprache bestreiken ist eines der Mottos des Transnationalen Migrantinnenstreiks am 1. März, der zum ersten Mal 2011 in Wien stattfand.

Das Datum markiert einen internationalen Tag, an dem die Rechte der *entrechteten* Migrant\_innen und der sogenannten *Anderen* thematisiert werden, und zwar mit Blick auf ihre prekäre Lebens- und Arbeitssituation oder ihren Aufenthaltsstatus. Der Streik zum 1. März forderte die vorherrschende Migrations- und Asylpolitik in Österreich und darüber hinaus die Realpolitik der sogenannten Festung-Europa heraus, die im Namen von Sicherheit strukturell und systematisch gegen Menschenrechte und Grundfreiheiten verstößt.<sup>182</sup>

Für die 1. März Migrant\_innen und ihre Mitstreiter\_innen bedeutete der Streikaufruf soviel wie die „Normalität“ zu bestreiten.<sup>183</sup> Normalität meint zugleich den Rassismus als Haltung in der Mitte der Gesellschaft als auch den institutionalisierten Rassismus. Zum 1. März sollte eine Politik bestreikt werden, die soziale, kulturelle und rassifizierende Diskriminierungen produziert und zur Prekarisierung vieler Migrant\_innen, *non-citizens* und Flüchtenden beiträgt. Der 1. März Streik adressiert die rassifizierende Politik Österreichs, die zur Ausgrenzung und Illegalisierung von Migrant\_innen führt, während sie die skrupellose Politik europäischer Abschottung gutheißt. Insofern richtete sich der Streikaufruf

---

**182** Siehe: (o. Verf.), „Europa der Lager, Europa der Abschottung“, auf: Pro Asyl, 7.8.2018, <https://www.proasyl.de/hintergrund/europa-der-lager-europa-der-abschottung> (1.8.2019); Hendrik Cremer, „Festung Europa – Zur Flüchtlingspolitik der EU“, auf: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 12.9.2016, <http://www.bpb.de/internationales/weltweit/menschenrechte/38729/festung-europa?p=all> (1.8.2019).

**183** „Die Normalität bestreiten. Ein Gespräch zum Transnationalen Migrant\_innenstreik am 1. März 2011 in Wien.“, Interview mit Can Gülcü, Petja Dimitrova, Radostina Patulova, Zoraida Nieto geführt von Katharina Morawek, in: MALMOE 3/2011, <http://migrazine.at/artikel/die-normalit-t-bestreiten> (1.8.2019).

zugleich gegen die verschärften Asyl- und Einwanderungsgesetze in Österreich und EU-Gesetze und Konventionen wie etwa Dublin II.

Ein Aspekt des Streiks am 1. März, der mir sehr bedeutend scheint, ist die Bestreikung der Sprache. Die Migrant\_innen bestreiken die hegemoniale Sprache des Nationalstaates, im Falle Österreichs die deutsche Sprache. Deutsch als Fremdsprache wird von den Fremden bzw. Ausländer\_innen bestreikt, weil diese monolithisch und exklusiv verwendet wird. Die Fremdsprache wird von den Fremden bestreikt, weil sie als Diskriminierungsinstrument gegen Menschen mit Migrationserfahrung eingesetzt wird. Rassifizierenden Zuschreibungen, die Kategorisierung von Menschen als mit oder ohne den sogenannten Migrationshintergrund sowie der umstrittene Begriff der „Integration“ stehen im Zentrum der Kritik. Denn die Gewalt der Sprache schreibt jenen *Anderen*, deren Identitäten und Biografien nicht ins klassische Nationalschema passen, diffamierende Adjektive wie z. B. die „Illegalen“, die „Fremden“, die „Kanaken“, die „Secondos“, die „Zuwanderer“ zu.

Beim Alltagsrassismus reicht es, einen „komischen“ Nachname, einen nicht sortierbaren Akzent, eine auffällige Frisur, ein Kopftuch oder eine abweichende Kleidung zu haben, um als Individuum große rassifizierende Kategorien übergestülpt zu bekommen. Ein türkischer Nachname deutet auf die Muslime in ihrer Gesamtheit, die dunkle Haut rechtfertigt die Kategorie „Afrikaner\_in“, das gebrochene Deutsch könnte „integrationsresistent“ andeuten – ungeachtet dessen, dass sich Generationen von Migrant\_innen seit Jahren im Lande befinden. „Aber woher kommst du wirklich?“, wird oft gefragt. Der Alltagsrassismus hat jedoch nicht nur

mit Ausgrenzung und Diskriminierung, sondern auch mit Exotisierung der Fremden zu tun. Die kulturellen Attribute von Migrant\_innen (Essen, Musik, Rituale, Sprache) werden als Inspirationsquelle für den feinen „Multikulti-Geschmack“ der Mehrheitsgesellschaft betrachtet – je nach Kontext werden die „Anderen“ als Lustobjekte wahrgenommen. Spricht das „Multikulti“ hochdeutsch? Wie viele Sprachen sollen Migrant\_innen beherrschen?

Die Sprache des Landes zu bestreiken, in dem man sich als Migrant\_in, Asylsuchende, Flüchtende oder Sans Papier temporär oder langfristig befindet, heißt nicht, die Kommunikation in der Fremdsprache zu verneinen. Der 1. März-Aufruf, die Sprache zu bestreiken, wendet sich gegen die Anwendung der Fremdsprache als Herrschaftsinstrument. Im Rahmen von nationalen Integrationsprogrammen schreiben die Disziplinierungsapparate ein normatives Erlernen der Fremdsprache vor. Der Integrationsprozess stellt somit hohe Anforderungen an die Individuen, die durch Sprachnachweise und die Erwerbung von Zertifikaten in die Mehrheitsgesellschaft eingegliedert werden sollen. So wird unmittelbar neben Rechtschreibung, Syntax und Grammatik auch soziale Anpassung und Disziplinierung im Sinne einer „Leitkultur“ erlernt. Die Fremdsprache wird zum Disziplinierungs- und Kanonisierungsapparat, der sowohl von den Vermittler\_innen wie von den Migrant\_innen angewendet wird. „Deutsch herrscht – auch wenn wir Deutsch beherrschen“ stand in einem Pressebericht des Aktionstags 1. März 2012.<sup>184</sup>

---

**184** „Keine Sprache ist die rechte Sprache“, in: *Augustin*, Nr. 316/2012, S. 10–11.

Der Sprachstreik soll hier nicht als Aufruf zur Bildungsverweigerung und zum Faulenzen verstanden werden. Er muss hingegen als Kritik an der Mehrheitsgesellschaft verstanden werden, die unter dem Stichwort „Integration“ eine systematische Politik der Disziplinierung, Sanktionierung und Ausgrenzung unterstützt. Die Integrations- und Asylpolitik bietet hingegen kaum gleiche Chancen bei Bildung, Arbeit, Wohnraum und gesellschaftlicher Beteiligung. Der Sprachstreik wendet sich gegen Kontrollmechanismen und gegen Rassismus am Arbeitsplatz.<sup>185</sup> Er wendet sich insgesamt gegen das Fehlversprechen von Sozialpolitiken, die nach der Logik von Leistung gegen Sanktionsmaßnahme aufgebaut sind. Die Sprache bestreiken signalisiert schließlich die Forderung, als Migrant\_in und insbesondere als *non-citizen* Bürger\_innenrechte zu erhalten. Sobald Migrant\_innen, Flüchtende und Asylsuchende das Recht, Rechte zu haben, einfordern, verhalten sie sich lediglich *wie* Bürger\_innen. Obwohl *non-citizens* sich in der Situation zwischen Recht und Rechtlosigkeit befinden, nehmen sie damit die politische Haltung des demokratischen Subjekts ein. Anders gesagt, diejenigen, die am Demos keinen Anteil haben, deren Zugehörigkeit überprüft und denen ihr politischen Bürgerstatus abgesprochen wird, fordern die Erweiterung der Demokratie.

Nicht nur die Verweigerung der (Fremd-)Sprache, sondern auch die Aneignung der Sprache kann Handlungsspielräume öffnen. Durch die Verschiebung der Position der Sprechenden wird das Gesprochene in Frage

---

**185** Der eklatante Fall, bei dem den Angestellten verschiedener Bäckereibetriebe in Wien verboten wurde, andere Sprachen als Deutsch mit ihren Kund\_innen zu sprechen, ist nur ein Beispiel. Siehe: „Keine Sprache ist die rechte Sprache“, in: *Augustin*, Nr. 316/2012, S. 10.

gestellt. Ein Beispiel hierfür ist der Gesangprotest der illegalisierten mexikanischen Einwander\_innen in den Städten von Kalifornien (vorwiegend in Los Angeles), die Judith Butler und Gayatri Chakravorty Spivak in ihrem Buch *Who Sings the Nation-State?* diskutieren.<sup>186</sup> Mexikanische Einwander\_innen sangen während einer bürgerrechtlichen Demonstration die „nuestro hymno“ d. h. die ins Spanische übersetzte Version der amerikanischen Nationalhymne. Die Einwander\_innen aus Mexiko, die selbst keine US-Bürger\_innenrechte besitzen, eigneten sich damit die US-Nationalhymne an. Durch diese selbstbestimmte sprachliche Aneignung protestierten sie gegen Entrechtung. Indem die mexikanischen Einwander\_innen als *non-citizens* Bürger\_innenrechte vom US-Nationalstaat forderten, übten sie eine Form der aktiven demokratischen Bürger\_innenschaft aus. Das Singen der „nuestro hymno“ auf Spanisch ist also eine performative Affirmation des politischen Bürger\_innenstatus. Im Hinblick auf Butlers Theorie kann in dem Zusammenhang von einem doppelten Zustand der *Performativität* gesprochen werden: Erstens, die Aneignung der Nationalhymne ist eine Handlung, die politische Beteiligung sowie soziale Inklusion fordert. Zweitens legt die sprachliche Aneignung dar, wie die *Performanz* der Mexikanischen Einwander\_innen beim Protestieren zugleich die politische Beteiligung von US-Bürger\_innen zitiert und kommentiert.

Das Singen der mexikanischen „nuestro hymno“ wie der migrantische Sprachstreik vom 1. März sind Widerstandspraktiken, die das dissensuelle Verständnis von

---

**186** Judith Butler, Gayatri Chakravorty Spivak, *Who Sings the Nation-State?*, Calcutta: Seagull Books 2007, S. 58–60.

Demokratie als unvollendetem Prozess in den Vordergrund bringen. Es handelt sich um kollektive politische Handlungen, die aus den Widersprüchen der demokratischen Inklusion heraus entstehen. Als Handlungen stellen sie die Partizipationsmöglichkeiten der westlich-liberalen Demokratie und Gesellschaftsform in Frage und streichen dabei den Kampf um soziale Gleichberechtigung heraus.

Streikpraktiken entstehen dort, wo Handlungsspielräume geschaffen werden können. Sprachstreik und Schuldenstreik verhandeln drüber hinaus einen Streikbegriff, der nicht allzu global, generell oder mythisch ist, sondern konkret und gezielt. Aus diesen Paradigmen und ihrem spezifischen Kontext kann man durchaus vieles über die Möglichkeiten der Verweigerung bzw. des Streikens lernen. Ich habe diese zwei Streikparadigmen, die über das Kunstfeld hinaus eine soziopolitische Relevanz haben, aus folgenden Gründen diskutiert: Bei den politischen Aussagen des Sprach- wie des Schuldenstreiks erkenne ich eine Affinität zu den Streikversuchen in der Kunst, die das eigene Umfeld radikal in Frage stellen. Insbesondere das Spannungsverhältnis zwischen politischen Organisationsformen und kulturellen Praktiken des Protests scheint mir bei beiden Streikparadigmen einleuchtend zu sein, weil sie soziale Realität(en) und performativer Praxis verbinden. Performativ meint hier nicht die künstlerische Performance, sondern die Performativität des politischen Handelns, das sich in der sprachlichen Artikulation von Wünschen und Forderungen (Sprachstreik) und im Sich-Organisieren und Protestieren (Strike Debt) äußert.

Gleichzeitig erweisen sich die Organisationsformen und Streikpraktiken im Umfeld von sozialen

Bewegungen im Vergleich mit dem Kunstskontext als viel nachhaltiger. Aus dieser Sicht könnte man im Kunstkontext versuchen, neben der projektbezogenen Anwendung von politischen, dissensuellen Formaten (Protest, Aktion, Intervention) auch die Zeiten für die Organisierung und für die Sorge für Strukturen und Beziehungen stärker zu gewichten. Die Entwicklung von W.A.G.E. und die langjährige Aktivität von Gulf Labor Coalition in Abu Dhabi gehen in diese Richtung. Aus beiden zuletzt diskutierten Streikparadigmen könnte man im Kunstfeld lernen, Formen der Kollektivierung und der Teilhabe zu erproben, so dass zwischen milieuspezifischen und milieufremden Akteur\_innen politisierende Synergien stattfinden. Um diese Synergien im Kunstfeld, das nach wie vor ein Ort der sozialen Distinktion ist, zu realisieren, müsste man strukturelle Machtverhältnisse und Privilegien offenlegen. Anders gesagt, es bräuchte eine kritisch-reflektierte Öffnung der involvierten Akteur\_innen und der Institutionen und nicht zuletzt eine andere Sprachpolitik.



## 5. Nachwort

*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.*<sup>187</sup>  
Claude McKay

Das Niederschreiben der Geschichte des (Kunst-)Streiks enthält die Gefahr, die Ideen und Handlungen zu historisieren oder sie im kunstakademischen Kontext zu glorifizieren. Insbesondere wenn wir die Kunstgeschichte als eine Disziplin verstehen, die die Stellung wie die gesellschaftliche Funktion der Kunst retrospektiv untersucht, könnte man etwas skeptisch über die Funktion dieser wissenschaftlichen Disziplin sein. Die verschiedenen Kunstverweigerungspraktiken des 20. Jahrhunderts, die sich gegen die dominante Rolle der Kulturinstitutionen richteten, wurden zunächst durch die Institutionskritik der 1970-er Jahre thematisiert, wie z. B. die Recherchen von Monroe M. Gerald, Julia Bryan-Wilson und Helen Molesworth zeigen. Diese Rezeption hat es möglich gemacht, dass die Kunstverweigerungspraktiken

---

**187** Claude McKay, „Spring in the New Hampshire“, in: Manuel Gomez (Hg.), *Poems for Workers – An Anthology*, The Little Red Library No. 5, Chicago: The Daily Worker Publishing Co. 1925.

in die Geschichte der Avantgarde eingeschrieben wurden. Innerhalb der Institutionskritik der 1970-er Jahre dienten die Kunstverweigerungspraktiken als Vehikel zur selbstkritischen Subjektivierung der Künstler\_innen angesichts der ersten Phase der Ökonomisierung des Kunstfelds.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte die Kunst- und Institutionskritik die Streik- und Aktivismus-Praktiken während ihrer Entstehung wahrgenommen und ihren gesellschaftlichen Kontext innerhalb der Sozialbewegungen miteinbezogen. Im Rahmen der Institutionskritik der 1970-er und 1980-er Jahre wurden z. B. die Aktivitäten der Art Workers' Coalition und andere Streikpraktiken als Teil der soziopolitischen Bewegungen dieser Zeit (Antikriegsbewegung, Feminismus, Anti-imperialismus) wahrgenommen. Der Hintergrund dieser engagierten Institutionskritik, für die die Arbeiten von WAR, Lucy Lippard, Hans Haacke, Adrian Piper, Nancy Spero, Sadie Plant u. a. stehen, beruhte auf der erweiterten Radikalisierung des Kunstfelds, die den Impuls der soziopolitischen Bewegungen für Widerstand gegen institutionelle Autorität, Rassismus und Imperialismus aufgenommen hat.

Im Anschluss daran produzierte die zweite Welle der Institutionskritik in den 1990-er Jahren einen Diskurs über Repräsentation.<sup>188</sup> Kritisiert wurde der

---

**188** Siehe exemplarisch: Okwui Enwezor, „The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition“, in: *Research in African Literatures*, Bd. 34/Nr. 4/2003, S. 57–82; Linda Nochlin, *Women, art, and power, and other essays*, New York: Harper Collins 1988; Griselda Pollock, *Vision and Difference*, London: Routledge 1988.

hegemoniale Kanon der zeitgenössischen Kunst, wie dieser von westlichen Museen und Kunstinstitutionen sowie dem globalen Kunstmarkt mitgeschrieben wurde. Die kritische Debatte richtete sich auf die dominante Rolle der Kulturinstitutionen sowie die koloniale Vergangenheit und Verflechtung der Museen und Kunstinstitutionen, die historisch über die Definitionsmacht verfügen, was moderne oder gegenwärtige Kunst ist und was nicht; und die ebenso die (Definitions-)Macht besitzen zu entscheiden, was autonome Kunst oder soziale Arbeit und was Kunst oder Handwerk ist.

Die Fortsetzung der engagierten Institutionskritik in den Nullerjahren des 21. Jahrhunderts, die das Feiern der Kritikalität und der früheren künstlerischen Institutionskritik (z. B. Konzeptkunst, Art and Language) als unabdingbare und sogar legitimierende Kraft der neoliberalen Institutionen erkannte<sup>189</sup>, fokussierte noch stärker als ihre Vorläufer\_innen auf die ökonomischen und strukturellen Bedingungen von Kulturinstitutionen. In den letzten zwei Dekaden ist angesichts der vollzogenen Transformation des institutionellen Kulturbereichs und der neoliberalen Subjektivierung der Kulturproduzent\_innen festzustellen, dass die Betrachtung von Kunst als (kreative) Arbeit neue Antagonismen ins Feld gebracht hat. Die Neukonzeption des Arbeitssubjekts, die auf „lebenslanges Lernen“<sup>190</sup> und kognitives Training gebaut ist, postuliert ein wirtschaftliches

---

**189** Die Kanonisierung der früheren künstlerischen Institutionskritik entwickelte sich parallel zur ökonomischen Transformation der Kulturinstitutionen gegen Ende des 20. Jahrhunderts.

**190** Zum Europäischen Ausbildungsmodell des „lifelong learning“ siehe: Lina Dokuzović, *Struggles for Living Learning: Within Emergent Knowledge Economies and the Cognitization of Capital and Movement*, Wien et al.: transversal texts 2016, S. 68–75.

Modell der (Selbst-)Optimierung, Konditionierung und Verwertung, das nicht zuletzt in den Debatten über Kreativität und die *Creative Industries*<sup>191</sup> eine zentrale Rolle spielt. Kunst- und Kulturproduzent\_innen sind heute zunächst mit individualisierter Arbeit sowie mit der allgegenwärtigen neoliberalen Rationalität konfrontiert, die die Verallgemeinerung des Wettbewerbs als Verhaltensnorm sowie das unternehmerische Modell der Subjektivierung als Maßstab setzt. Gleichzeitig sind viele Kunst- und Kulturproduzent\_innen von der normalisierenden Prekarisierung und ihren physischen wie psychischen Auswirkungen betroffen. Das Gefühl des ständigen Sicherheitsverlustes und das Leben in Projektphasen hat seinen Preis: Es mündet oft in Hyperaktivität und Erschöpfung.

Die prekären Arbeits- und Produktionsbedingungen im Kunst- und Kulturfeld sowie die klassen-, gender- und herkunftsspezifischen Ungleichbehandlungen werden im Namen des symbolischen und sozialen Kapitals verschwiegen oder nur mit Vorsicht thematisiert. Wir wissen, wie die Individualisierung und Leistungskonditionierung im Kunst- und Kulturfeld funktioniert. Wir erleben die subjektivierten Arbeitsverhältnisse sowie die Flexibilitäts- und Mobilitätsanforderungen, die eine langfristige Lebensplanung erschweren. Wir beobachten die Erfolgsaggression sowie die Legitimation von gängigen Verhaltensmustern wie Narzissmus, Opportunismus und Karrierismus. Wir haben die Studien über die gesellschaftliche Prekarisierung und die neoliberale Gouvernamentalität *in petto* (Castel/Dörre, Manske/Pühl,

---

**191** Siehe exemplarisch: Marion von Osten, „Unberechenbare Ausgänge“, in: Gerald Raunig, Ulf Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien et al.: transversal texts 2016, S. 229–254.

Lorey, Gorz)<sup>192</sup> und wir erfahren hautnah, wie unsere Kolleg\_innen und Freund\_innen unter Depressionen, Insomnie und *burn outs* leiden, während viele mit New Age Healing-Praktiken oder Fit for Fun-Workouts versuchen, gleichzeitig das Versprechen der Selbstverwirklichung durch Arbeit zusammen mit dem Self-Care-Ethos zu halten. Andere glauben sogar, dass sich die Haupteigenschaften der verkörperten Erfahrung der Prekarität, nämlich affektive Erschöpfung, Hyperaktivität und Unbehaglichkeit, durch individuelle Ablenkungsmanöver oder Eskapismus regulierbar sind.

Die eigentliche Herausforderung für die engagierten Kunst- und Kulturproduzent\_innen scheint mir gegenwärtig jedoch die Ausgewogenheit zwischen Praxis und Theorie, Verweigerung und Involvierung zu sein; d. h. die Herausforderung, Institutionskritik nicht nur als kognitives Training und als Konkurrenzvorteil zu begehren, sondern auch strukturelle Veränderungen bewirken. Das Streiken als Sachverhalt und organisierte Handlung besitzt heute eine Aktualität, weil die Kunst- und Kulturproduktion in spätkapitalistischen Leistungsgesellschaften in asymmetrische Akkumulationssysteme und vereinnahmende Verhältnisse eingebunden ist. Dagegen bauen aktuelle emanzipative Bestrebungen wie die Dekolonisierungsversuche und die queer-feministischen-, antirassistischen- und Migrations-Bewegungen

---

**192** Robert Castel, Klaus Dörre (Hg.), *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung – Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/New York: Campus 2009; Lorey Isabell, *Die Regierung der Prekären*, Wien: Turia + Kant 2012; Alexandra Manske, Katharina Pühl (Hg.), *Prekarisierung zwischen Anomie und Normalisierung. Geschlechtertheoretischer Bestimmungen*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2010; André Gorz, *Farewell to the Working Class*, London: Pluto Press 1982.

auf organisiertes Kämpfen, gegenseitiges Zuhören und Sorge-Tragen. Gesellschaftliche Wandlung im weitesten Sinne – verstanden als Umverteilung von materiellen und immateriellen Ressourcen – verlangt nach Streiken nicht weniger als nach anderen Formen des Widerstands. Sich kollektiv oder individuell gegen den *business-as-usual*-Konsens zu verhalten und immer wieder mit Konformismus, Konditionierung (durch patriarchale und koloniale Denkweisen) und Ausschlussmechanismen konfrontiert zu sein, verlangt nach einer grundlegenden Sozialität, die in Dissens gründet. Es verlangt auch nach einer anderen Zeitlichkeit, die das spätkapitalistische Leistungs- und Optimierungsprinzip verweigert.

Ich möchte dieses Buch aber nicht mit einer soziologisch verengten Gesellschaftsanalyse oder mit einem verklärenden intellektuellen Kulturpessimismus beenden. Im Gegenteil schlage ich vor, an den drei Dimensionen des Streikbegriffs, nämlich *Verweigerung*, *temporäre Adraneaia* und *Organisation*, im Kunst- und Kulturfeld festzuhalten. Der aktualisierte Kunststreik ist zugleich Verweigerung, Unterbrechung und Offenlegung der vorherrschenden (institutionellen) Bedingungen der Kunstproduktion. Genauer gesagt umfasst die Aktualisierung des Kunststreiks in der Gegenwart drei komplimentäre Dimensionen: Verweigerung ist ein minimales politisches Handeln, das eine Negation in den Raum setzt. Temporäre *Adraneaia* ist die Situation des Abwartens bzw. der Zustand des Reflektierens über die eigene Position und über das Feld, in dem man als kreatives Subjekt agiert. Die Temporalität des Zustands *Adraneaia* will den Produktionszwang bremsen, die Aufmerksamkeitsökonomie unterlaufen, das Zeitregime der spätkapitalistischen Kreativität in Frage stellen. Die

Dimension der *Organisation* schließt unterschiedliche Praktiken der Selbst-Organisation, aktivistische Interventionen sowie institutionelle Reformen ein, die von den Forderungen der Kunst- und Kulturproduzent\_innen her zu denken sind. Die Organisation äussert sich in konkreten Handlungen der Solidarisierung und impliziert eine Durchkreuzung von emanzipativen Bewegungen – innerhalb des Kunstfeldes und über dieses Feld hinaus –, die gegen Prekarisierung und soziale Segregation politisieren.

Der Blick auf die Geschichte(n) der Kunst-Streikpraxis im 20. Jahrhundert zeigt, dass die Problematik von Kunst *als* Arbeit sowie die institutionellen Rahmenbedingungen der Kunstproduktion Künstler\_innen und Theoretiker\_innen seit langem beschäftigt. Das Streiken als symbolische Verweigerungsform oder als organisierte politische Praxis, die konkrete Handlungen unternimmt, hat bis heute Konjunktur. Es verwirklicht sich in künstlerischen Positionen, die sich mit *Arbeit* als Grundlage des kapitalistischen Tausches auseinandersetzen und sich von den Zwängen der bürgerlichen Gesellschaft und Ästhetik abgrenzen wollen. Es handelt sich dabei insgesamt um Akteur\_innen, die die kreative Tätigkeit bzw. das neoliberale kreative Subjekt in Frage stellen und Streiks sowie andere Verweigerungsgesten mit Elan und Emphase erproben. Wie gezeigt gibt genügend Beispiele, die verschiedene Streikpraktiken im Kunst- und Kulturfeld vor Augen führen.

Dieses Buch ist allen historischen wie gegenwärtigen Streikpraktiken gewidmet, und zwar mit dem Anliegen, diese Kämpfe miteinander zu verketteten; trotz der Diskontinuität und der geschichtlichen Abstände zwischen ihnen. Es sind Beispiele, die ich trotz ihrer

Verschiedenheit bezüglich ihres räumlichen und zeitlichen Erscheinungskontexts als Teile einer Konstellation betrachten möchte. Es sind verzahnte und zugleich unverzahnte Teile der Geschichte des künstlerischen Aktivismus, die zu oft vereinzelt betrachtet worden sind. Die Begegnung mit Streik- und Verweigerungspraktiken im Laufe der Recherche zu diesem Buch verlangte nach der Betrachtung der eigenen Involvierung in die institutionellen Gefäße der Kunst-, Kultur- und Wissensproduktion und der eigenen Handlungen in bestehende Hierarchien und Verhältnisse. Diese Begegnung ermöglichte aber auch den ermächtigen Prozess des Erinnerns und des Lernens von der Vergangenheit sowie die Aktualisierung in der Gegenwart. Dieses Buch über das Streiken versteht sich als Vertiefung in Theorie bzw. als Studium der Geschichte von politischem Widerstand. Zugleich ist es die Öffnung des Streikens in die Vergangenheit und in die Gegenwart hinein.

Die Geschichte(n) des Streikens haben kein Ende, weil sie als Handlungen in der Gegenwart existieren und sich als Erzählungen fortsetzen. Im Gegensatz dazu haben Bücher zumindest ein materielles Ende, nämlich eine begrenzte Seitenzahl und einen Buchdeckel. Dieses Buch über die Geschichte(n) des Kunststreiks kann sich in der Schule, im Gemeinschaftszentrum, in der Bibliothek, in der Küche oder im Atelier auf Regalen ausruhen und jederzeit aufgeschlagen werden. Die Verweigerungs- und Streikpraktiken werden sich weiterhin fortsetzen – genauso wie die des Reflektierens und Schreibens. Das Streiken wird immer Bücher benötigen, weil es noch zahlreiche Gründe dafür gibt, zum ständigen Leistungswahnsinn, zur Akkumulationslogik und zum kapitalistischen *must-try-harder-ethos* „Nein, so nicht!“ zu sagen.

## Literaturverzeichnis

- Ahmed Sarah, *Living a Feminist Life*, Durham: Duke University Press 2017.
- Alberro Alexander, Buchmann Sabeth (Hg.), *Art After Conceptual Art*, Cambridge/London: MIT Press 2006.
- Aranda Julieta, Kuan Wood Brian, Vidokle Anton (Hg.), *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, Berlin/New York: Sternberg Press 2011.
- Archev Karen, „Women’s invisible labor and the art world“, in: *e-flux Conversations*, 1.11.2016, <https://conversations.e-flux.com/t/womens-invisible-labor-and-the-art-world/5430> (1.8.2019).
- Arsenault Chris, „Striking Dubai workers face mass deportation“, in: *Al Jazeera*, 23.3.2013, <http://www.aljazeera.com/indepth/features/2013/05/201352375248751541.html> (1.8.2019).
- Ault Julie (ed.), *Alternative Art New York, 1965–1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*, Cultural Politics Bd. 19, University of Minnesota Press 2003.
- Barthes Roland, *Writing Degree Zero*, New York: Hill and Wang 1968.
- Bempeza Sofia, „Art strike. The unfinished work...“, in: Eva Fotiadi, Nikos Doulos (Hg.), *Event as Process – Cities in an ongoing state of emergency and the artists’ stance*, Agora Athens Biennale 2013, <http://athensbiennale.org/event-as-process/> (1.8.2019).
- Bempeza Sofia, „Feministische Streikpraktiken – Die Verweigerung im Kunstfeld und das Unbehagen der Kreativität“, in: *genderstudies*, Nr. 35/2019.
- Benjamin Walter, *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1965.
- Birkenstock Eva, Hinderer Curz Marx Jorge, Kastner Jens, Sonderegger Ruth (Hg.), *Kunst und Ideologiekritik nach 1989*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2013/ Brengenz 2014.
- Black Bob, „The Refusal of Art“, in: *Artpaper*, Bd. 9/Nr. 4/1989.
- Black Bob, *Friendly Fire*, New York: Autonomedia 1992.
- Boren Mark Edelman, „A Revolutionary Learning: Student Resistance/Student Power“, in: Mark Coté, Richard J. F. Day, Greig de Peuter (Hg.), *Utopian Pedagogy*, Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press 2007, S. 76–92.

- Bourdieu Pierre, *Gegenfeuer*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2004.
- Brecht Bertolt, „Lob des Lernens“, in: Ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 11, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988–2000.
- Brener Alexander, Schurz Barbara, *Was tun? 54 Technologien kulturellen Widerstands*, Wien: edition selene 1999.
- Bryan-Wilson Julia, *Art Workers – Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 2009.
- Butler Judith, Gayatri Chakravorty Spivak, *Who Sings the Nation-State?*, Calcutta: Seagull Books 2007.
- Caffentzis George, „Reflections on the History of Debt Resistance: The Case of El Barzón“, auf: Strike Debt (Homepage), 19.11.2013, <http://strikedebt.org/elbarzon/> (1.8.2019).
- Gago Verónica, Gutiérrez Aguilar Raquel, Draper Susana, Menéndez Díaz Mariana, Montanelli Marina, Bardet Marie / Rolnik Suely, *8M – Der große feministische Streik*, Wien et al.: transversal texts 2018.
- Carrotworkers' Collective, „On Free Labour“, in: *oncurating.org*, Nr. 16/2013, S. 22–25, [http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue16.pdf](http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue16.pdf) (1.8.2019).
- Cassou Jean, „Art and confrontation“, in: *Art and Confrontation*, London: Studio Vista 1970.
- Castel Robert, Dörre Klaus (Hg.), *Prekarität, Abstieg, Ausgrenzung – Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main/New York: Campus 2009.
- Castells Manuel, *The Rise of the Network Society*, Oxford: Blackwell 1996.
- Center for Cultural Innovation/National Endowment for the Arts (Hg.), *Creativity Connects: Trends and Conditions Affecting U.S. Artists*, Washington/Los Angeles: CCIARTS/NEA 2016, zugänglich unter: <https://www.arts.gov/publications> (1.8.2019).
- Chakravartty Paula, Dhillon Nitasha, „Gulf Dreams for Justice: Migrant Workers and New Political Features“, in: Andrew Ross (Hg.), *The GULF*, New York/London: OR Books 2015, S. 36–63.

- Claire Fontaine, *Human strike within the field of the libidinal economy*, Brooklyn: Petroleuse Press 2009.
- Claire Fontaine, *Human strike has already begun and other writings*, Lüneburg: Mute & PML Book Leuphana University 2013.
- Cremer Hendrik, „Festung Europa – Zur Flüchtlingspolitik der EU“, in: Bundeszentrale für politische Bildung, 12.9.2016, <http://www.bpb.de/internationales/weltweit/menschenrechte/38729/festung-europa?p=all> (1.8.2019).
- Deleuze Gilles, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“ in: Ders.: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, (in: *L'autre journal*, Nr. I, Mai 1990).
- Detlef Siegfried, „Aporien des Kulturboykotts. Anti-Apartheid-Bewegung, ANC und der Konflikt um Paul Simons Album Graceland (1985–1988)“, in: *Zeithistorische Forschungen. Studies in Contemporary History*, Nr. 2/2016, S. 254–279.
- Djordjević Goran, „On the Class Character of Art“, in: *The Fox*, New York 1976, S. 163–165.
- Diržys Redas, „Art Strike Ideas and Their Application Today: A Report on the Art Strike Conference“, in: CHTO DELAT, *When Artists Struggle Together*, Newspaper special issue November 2018, S. 6.
- Dito Mohammed, „Kafala: Foundations of Migrant Exclusion in GCC Labour Markets“, in: Abdulhadi Khalaf, Omar AlShehabi, Adam Hanieh (Hg.), *Transit States – Labour, Migration and Citizenship in the Gulf*, London: Pluto Press 2015, S. 79–100.
- Dokuzović Lina, *Struggles for Living Learning: Within Emergent Knowledge Economies and the Cognitization of Capital and Movement*, Wien et al.: transversal texts 2016.
- Douglas-Bowers Devon „The History of America’s Debtors’ Prisons: The Shackles Return“, auf: Global Research, 1.11.2014, <http://www.globalresearch.ca/the-history-of-americas-debtors-prisons-the-shackles-return/5411258> (1.8.2019).
- Edelman Boren Mark, „A Revolutionary Learning: Student Resistance/Student Power“, in: Mark Coté, Richard J.F. Day, Greig de Peuter (Hg.), *Utopian Pedagogy*, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2007, S. 76–92.

- Enwezor Okwui, „The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition“, in: *Research in African Literatures*, Bd. 34/Nr. 4/2003, S. 57–82.
- Federici Silvia, *Aufstand aus der Küche*, Münster: Edition Assemblage 2012.
- Federici Silvia, *Revolution at Point Zero: House-work, Reproduction and Feminist Struggle*, New York: Autonomedia/Common Notions and Oakland: PM Press 2012.
- Fleming Peter, *The Mythology of Work*, London: Pluto Press 2015.
- Fokus Grupa, „I sing to pass the time“, in: Minna Henriksson, Erik Krikortz, Airi Triisberg (Hg.), *Art Workers – Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice*, Berlin/ Helsinki/ Stockholm/ Tallinn: Nordic-Baltic Art Workers' Network for Fair Pay 2015, S. 119–138.
- Folie Sabine (Hg.), *Seek the extremes ... Lee Lozano*, Bd. II, Katalog Kunsthalle Wien, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2006.
- Foucault Micheal, *In Verteidigung der Gesellschaft*, (Vorlesungen am College der France 1975–76), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
- Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America*, Manchester University Press 1999.
- Fraser Andrea, „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique“, in: *Artforum*, Bd. 44/2005, S. 278–283.
- Fraser Andrea, „L'1%, C'est Moi“, in: *Texte zur Kunst*, Heft 83/2001.
- Friedman Zack, „Student Loan Debt Statistics In 2018: A \$1.5 Trillion Crisis“, in: *Forbes*, 13.6.2018, <https://www.forbes.com/sites/zackfriedman/2018/06/13/student-loan-debt-statistics-2018/#7d6e5f657310> (1.8.2019).
- Goetz André, *Wissen, Wert und Kapital: zur Kritik der Wissensökonomie*, Zürich: Rotpunktverlag 2004.
- Goetz André, *Farewell to the Working Class*, London: Pluto Press 1982.
- Gržinić Marina, „From Biopolitics to Necropolitics and the Institution of Contemporary Art“, in: *Pavilion 14 – Biopolitics, Necropolitics and De-Coloniality*, Bucharest Biennale 2010, S. 9–93.

- Hall Stuart, O'Shea Alan, „Common-sense neoliberalism“, in: Stuart Hall, Doreen Massey, Michael Rustin, *After Neoliberalism? The Kilburn Manifesto*, London: Lawrence & Wishart 2015.
- Hall Stuart, O'Shea Alan, „Common-sense neoliberalism“, in: *Soundings*, Heft 55/2013: Values as commodities.
- Haraway Donna, „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, in: *Feminist Studies*, Bd. 14/Nr. 3/1988, S. 575–599.
- Harney Stefano, „Hapticality in the Undercommons“, in: Martin Randy (Hg.), *The Routledge Companion to Art and Politics*, London/New York: Routledge 2015, S. 174–179.
- Harney Stefano, Moten Fred, *Die Undercommons, Flüchtige Planung und schwarzes Studium*, Wien et al.: transversal texts 2016.
- Henriksson Minna, Krikortz Erik, Triisberg Airi (Hg.), *Art Workers – Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice*, Berlin/Helsinki/Stockholm/Tallinn: Nordic-Baltic Art Workers' Network for Fair Pay 2015.
- Ho Melissa, Crow Thomas, Levin Erica, Markoski Katherine, Nixon Mignon, Rosler Martha, *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965–1975*, Princeton: Princeton University Press 2019.
- Hochschild Arlie Russell, *The managed heart: commercialization of human feeling*, Berkeley: University of California Press 1983.
- Home Stewart, *The Art Strike Papers*, Stirling: AK Press 1991.
- Home Stewart, „Art Futures?“, in: *The Anthology of Art*, HBK Braunschweig, <http://www.anthology-of-art.net/inside/index.html> (1.8.2019).
- Jouffroy Alain, „What's to be done about art?“, in: *Art and Confrontation*, London: Studio Vista 1970.
- Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (Hg.), *Hand Out: Are Artists Rich? The Value of Artistic Work*, Berlin: 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).
- Kanngieser Anja, Shukaitis Stephen, „Cultural Workers throw down your tools, the Metropolis is on Strike“, in: Naik Deepa, Trenton Oldfield (Hg.), *Critical Cities: Ideas, Knowledge and Agitation from Emerging Urbanists*, London: Myrdle Court Press 2010, S. 64–75.

- Laclau Ernesto, „Inklusion, Exklusion und die Logik der Äquivalenz (Über das funktionieren ideologischer Schließungen)“, in: Peter Weibel, Slavoj Žižek (Hg.), *Inklusion: Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration*, 2. überarb. Aufl., Wien: Passagen 2010, S. 45–74.
- Lampert Nicolas, „Organize! What the Artists’ Union of the 1930s can teach us today“, in: *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).
- Lazzarato Maurizio, *Die Fabrik des verschuldeten Menschen*, Berlin: b\_books 2012.
- Lazzarato Maurizio, „Ökonomische Verarmung und Verarmung der Subjektivität“, in: *IG Kultur*, 23.10.2010, <http://igkultur.at/index.php/artikel/oekonomische-verarmung-und-verarmung-der-subjektivitaet> (1.8.2019).
- Link Jürgen, „Flexibilisierung Minus Normalität gleich Prekarität?“, in: Marchart Oliver (Hg.), *Facetten der Prekariisierungsgesellschaft*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 91–107.
- Lipowatz Thanos, „Das Reine Politische“, in: Oliver Marchart (Hg.), *Das Undarstellbare der Politik*, Wien: Turia + Kant 1998, S. 158–176.
- Lippard Lucy, „The Art Workers’ Coalition: Not a History“, in: *Studio International*, November 1970, S. 10–19.
- Lorey Isabell, *Die Regierung der Prekären*, Wien: Turia + Kant 2012.
- Lorey Isabell, „VirtuosInnen der Freiheit“, in: *Grundrisse* Nr. 23/2007, S. 4–10.
- Lorey Isabell, „Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Prekariisierung von KulturproduzentInnen“, in: Gerald Raunig, Ulf Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien et al.: transversal texts 2016, S. 257–281.
- Lozano Lee, *Notebooks 1967–70*, New York: Primary Information 2009.
- Manske Alexandra, Pühl Katharina (Hg.), *Prekariisierung zwischen Anomie und Normalisierung. Geschlechtertheoretischer Bestimmungen*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2010.
- Marazzi Christian, *Sozialismus des Kapitals*, Zürich: Diaphanes 2011.

- Marchart Oliver, *Neoismus*, Wien: Edition Selene 1997.
- Marchart Oliver, *Die politische Differenz*, Berlin: 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“, in: *Kunstforum International*, Bd. 231/2015, S. 146–154.
- McCarthy Kevin F., Heneghan Ondaatje Elizabeth, Brooks Arthur, Szanto Andras (Hg.), *A Portrait of the Visual Arts: Meeting the Challenges of a New Era*, Santa Monica: RAND Corporation 2005.
- McKay Claude, „Spring in the New Hampshire“, in: Manuel Gomez (Hg.), *Poems for Workers – An Anthology*, The Little Red Library No.5, Chicago: The Daily Worker Publishing Co. 1925.
- McKee Yates, *Strike Art – Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London/New York: Verso 2016.
- McRobbie Angela, „Die Los-Angelisierung von London“, in: *Kritik der Kreativität*, Wien: Turia + Kant 2007, S. 79–91.
- McRobbie Angela, *Be Creative*, Cambridge: Polity Press 2016.
- McRobbie Angela „Everyone is Creative. Artists as Pioneers of the New Economy?“, in: *Labor k3000*, 2003, [http://www.k3000.ch/becreative/texts/text\\_5.html](http://www.k3000.ch/becreative/texts/text_5.html) (1.8.2019).
- Metzger Gustav, *Manifeste Schriften Konzepte*, München: Verlag Silke Schreiber 1997.
- Molesworth Helen, „Tune in, turn on, drop out: the rejection of Lee Lozano“, in: *Art Journal*, Nr. 61/2002, S. 64–73.
- Molesworth Helen, „From Dada to Neo-Dada and Back Again,“ in: *October*, Nr. 105/2003.
- Monroe M. Gerald, „Artists As Militant Trade Union Workers During the Great Depression“, in: *Archives of American Art Journal*, Bd. 14/Nr. 1/1974, S. 7–10.
- Monroe M. Gerald, „The Artists’ Union of New York“, in: *Art Journal*, Bd. 32/No. 1/1972, S. 17–20.
- Moore W. Alan, „Artists’ Collectives: Focus on New York, 1975–2000“, in: Blake Stimson, Gregory Sholette (Hg.), *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2007, S. 193–222.

- Motaparthi Priynaka, „Understanding Kafala: An archaic law at cross purposes with modern development“, auf: Migrant Rights, 11.3.2015, <https://www.migrant-rights.org/2015/03/understanding-kafala-an-archaic-law-at-cross-purposes-with-modern-development/> (1.8.2019).
- Moten Fred, Harney Stefano, „Debt and Study“, in: *e-flux Journal* #14, 2010, <https://www.e-flux.com/journal/14/61305/debt-and-study/> (1.8.2019).
- Nochlin Linda, *Women, art, and power, and other essays*, New York: Harper Collins 1988.
- Novotny Stefan, Raunig Gerald, *Instituierende Praxen*, Wien et al.: transversal texts 2016.
- Pieper Marianne, „Prekarität aus post-operaistischer Perspektive“, in: Oliver Marchart (Hg.), *Facetten der Prekarisierungsgesellschaft*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 109–136.
- Plant Sadie, „When blowing the strike is striking the blow“, in: Stewart Home, *The Art Strike Papers*, Stirling: AK Press 1991, S. 4–7.
- Poeter Katharina, „Zum Begriff der immateriellen Arbeit von Michael Hardt und Antonio Negri, eine Kritik aus entwicklungspolitischer Sicht“, in: *Grundrisse*, (o. D.), [http://www.grundrisse.net/grundrisse48/immaterielle\\_Arbeit%20.htm](http://www.grundrisse.net/grundrisse48/immaterielle_Arbeit%20.htm) (1.8.2019).
- Pollock Griselda, *Vision and Difference*, London: Routledge 1988.
- Prange Astrid, „Spiegel-Debatte: Wo fängt Antisemitismus an?“, in: *Deutsche Welle*, 16.7.2019, <https://www.dw.com/de/spiegel-debatte-wo-f%C3%A4ngt-antisemitismus-an/a-49601750> (1.8.2019).
- Precarias a la deriva, „Was ist dein Streik?“ – *Militante Streifzüge durch die Kreisläufe der Prekarität*, Wien: Turia + Kant 2011.
- Precarious Workers Brigade, *Training for Exploitation? Politicizing Employability & Reclaiming Education*, London/Leipzig/Los Angeles: Journal of Aesthetics & Protest Press 2016.
- Pühl Katharina, „Der Bericht der Hartz-Kommission und die „Unternehmerin ihrer selbst“: Geschlechterverhältnisse, Gouvernementalität und Neoliberalismus“, in: Marianne Pieper, Encarnación Gutiérrez Rodríguez (Hg.), *Gouvernementalität. Ein sozialwissenschaftliches Konzept im Anschluss an Foucault*, Frankfurt/New York: Campus 2003, S. 111–135.

- Raunig Gerald, *Industrien der Kreativität – Streifen und Glätten 2*, Zürich: diaphanes 2012.
- Raunig Gerald, *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, Wien: Turia + Kant 2005.
- Raunig Gerald, Ulf Wuggenig (Hg.), *Kritik der Kreativität*, Wien et al.: transversal texts 2016.
- Reckwitz Andreas, „Die Erfindung der Kreativität“, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Bd. 141/Nr. 2/2013, S. 23–34.
- Ross Andrew (Hg.), *The GULF*, New York/London: OR Books 2015.
- Salgado Rubia, „Willst du Samba“, in: *Transversal*, 4.10.2018, <https://transversal.at/blog/willst-du-samba> (1.8.2019).
- Saloman Mindel Gabriel, „On Hiatus: The Imminent Impossibility of the Art Strike“, in: *Journal of Aesthetics & Politics*, 9/2014.
- Sholette Gregory, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London/New York: Pluto Press 2011.
- Sholette Gregory, „Speaking Clown to Power: Can We Resist the Historic Compromise of Neoliberal Art?“, in: J. Keri Cronin, Kirsty Robertson (Hg.), *Imagining Resistance: Visual Culture and Activism in Canada*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 2011, S. 27–48.
- Sonderegger Ruth, „Von der Theorie zur Haltung – Mit Foucault kritische Theorie machen“, in: Mark Lückhof, David Nax, Oliver Römer, Sebastian Schreull, Christian Spiegelberg, Malte Völk (Hg.), „... wenn die Stunde es zulässt“. *Zur Traditionalität und Aktualität kritischer Theorie*, Münster: Westfälisches Dampfboot, 2012, S. 48–73.
- Stakemeier Kerstin, Vishmidt Marina, *Reproducing Autonomy. Work, Money, Crisis and Contemporary Art*, London/Berlin: Mute Publishing 2016.
- Stakemeier Kerstin, Vishmidt Marina, „Der Wert der Autonomie – ein Gespräch zwischen Kerstin Stakemeier und Marina Vishmidt über Reproduktion in der Kunst“, in: *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*, Berlin/New York: Sternberg Press 2012.

- Steyerl Hito, „Art as occupation: Claims for an autonomy of life“, in: Cecilia Widenheim, Lisa Rosendahl, Michele Masucci et al. (Hg.), *Work Work Work. A Reader on Art and Labour*, Stockholm/Berlin: Iaspis, Sternberg Press 2010, S. 47–55.
- Steyerl Hito, „Die Institution der Kritik“, in: *Transversal*, 2006, <https://transversal.at/transversal/0106/steyerl/de> (1.8.2019).
- Stilinović Mladen, *On Money and Zeros*, Grazer Kunstverein/Revolver Publishing Berlin 2008.
- Temporary Services, *Art Work: A National Conversation About Art, Labor, and Economics*, Newspaper 2009, <http://www.artandwork.us/download> (1.8.2019).
- Tsianos Vassilis, Papadopoulos Dimitris, „Prekarität: eine wilde Reise ins Herz des verkörperten Kapitalismus – Oder: wer hat Angst vor der immateriellen Arbeit?“, in: *Transversal*, 2006, <https://transversal.at/transversal/1106/tsianos-papadopoulos/de?hl=tsianos> (1.8.2019).
- YAWN, *SPORADIC CRITIQUE OF CULTURE*, Issues Nr. 0 – Nr. 45, 1989–1992 Archiv: <http://yawn.detritus.net/> (1.8.2019).
- Vartanian Hrag, „Protest Action Erupts Inside Guggenheim Museum“, in: *Hyperallergic*, 23.2.2014, <http://hyperallergic.com/110856/protest-action-erupts-inside-guggenheim-museum/> (1.8.2019).
- Vartanian Hrag, „Activists Take Protest to the Facade of the Guggenheim Museum“, in: *Hyperallergic*, 25.3.2014, <http://hyperallergic.com/116438/activists-take-protest-to-the-facade-of-the-guggenheim-museum/> (1.8.2019).
- Vartanian Hrag, „Guggenheim Breaks Off Negotiations with Gulf Labor Over Migrant Rights“, in: *Hyperallergic*, 17.4.2016, <http://hyperallergic.com/291594/guggenheim-breaks-off-negotiations-with-gulf-labor-over-migrant-rights/> (1.8.2019).
- Vesić Jelena, „New Art = New Tradition: The exhibition Against Art by Goran Djordjević“, in: *Tranzit (An Archive of East European Exhibitions)*, (o. D.), <http://tranzit.org/exhibitionarchive/?s=Goran+Djordjevic+&lang=> (1.8.2019).
- Virno Paolo, *Grammatik der Multitude*, Wien: Turia + Kant 2010.
- Von Osten Marion, „Unberechenbare Ausgänge“, in: Gerald Raunig, Ulf Wuggenig: *Kritik der Kreativität*, Wien et. al.: transversal texts 2016, S. 229–254.

- W.A.G.E., „How to Fix the Art World, Part 1“, in: *ARTnews*, 18.11.2016, <http://www.artnews.com/2016/11/18/how-to-fix-the-art-world-part-1/#wage>
- Webber Marshall, „Extracts from Bloatstick No. 2“, in: Stewart Home, *The Art Strike Papers*, Stirling: AK Press 1991, S. 36–37.
- Weber Jasmine, „Almost 50 Whitney Biennial Artists Sign Letter Demanding Removal of Warren Kanders from Museum Board“, in: *Hyperallergic*, 29.4.2019, <https://hyperallergic.com/497515/almost-50-whitney-biennial-artists-sign-letter-demanding-removal-of-warren-kanders-from-museum-board/> (1.8.2019).
- Widenheim Cecilia, Rosendahl Lisa, Masucci Michele, Enqvist Annika, Engqvist Jonatan Habib (Hg.), *Work Work Work. A Reader on Art and Labour*, Stockholm/Berlin: Iaspis, Sternberg Press 2010.



## Danksagung

„Alleine denken ist kriminell“ lautete Anfang der 1990-er Jahre ein Slogan des Künstler\_innenduos RELAX in Zürich. Etwa in diesem Sinne verstehe ich den langfristigen Arbeitsprozess an diesem Buch, der dank dem Zuspruch und der großzügigen Unterstützung von vielen Personen entstanden ist. Für die Unterstützung meines Anliegen, das Buch über die Geschichte(n) des Kunststreiks zu publizieren, danke ich der Redaktion von transversal texts. Insbesondere danke ich Ruth Sonderegger und Gerald Raunig für den intensiven Austausch über mehrere Jahre hinweg und die Betreuung meiner Dissertation an der Akademie der bildenden Künste Wien. Ebenso danke ich Isabell Lorey und Gerald Raunig sowie Elke Bippus für Feedback und Kritik und insbesondere Athena Athanasiou für das Vorwort des Buches.

Für die liebevollen Ermunterungen und das Mitreisen über mehrere Jahre hinweg danke ich von Herzen Heiko Schmid. Ebenso gilt mein herzlicher Dank den Freund\_innen, Kolleg\_innen und Mitstreiter\_innen: Ines Kleesattel, Birke Sturm, Katharina Hausladen, Anastasia Katsidis, Ute Hornberger, Kerstin Schroedinger, Stefanie Knobel, Tyna Fritschy, Riikka Taurianien, Romy Rügger, Franziska Koch, Vasso Markou, Anthi Hatzipappa, Katerina Mesimeri, Ioanna Hitzanidis und Antonios Kalatzis. Für ihren Zuspruch aus der Ferne danke ich meinen Eltern Maria und Sotiris Bempeza(s) und meinen Geschwistern Ioanna und Alexandros Bempeza(s) in Athen.

Die Buchproduktion wurde von der Gesellschaft der Freunde und Freundinnen der bildenden Künste in Wien unterstützt.

transversal texts

transversal.at

Aus dem Programm 2018

: angesichts des 8. März Anstoß nahmen,  
: Bewegung, ist ihre Lesart von machistischer  
hauptung, dass Gewalt als strukturelles  
durchzieht, damit einher, die gesamte soziale,  
sion zu stellen.

8M - Der große feministische Streik  
Konstellationen des 8. März

Mit Texten von

Verónica Gago, Raquel Gutiérrez  
Aguilar, Susana Draper, Mariana  
Menéndez Díaz, Marina Montanelli  
und Suely Rolnik.

**8M**

**Der große feministische Streik.  
Konstellationen des 8. März**

#VivasNosQueremos, #NosMueveElDeseo, #NosotrasParamos – Wir wollen uns lebend(ig). Uns bewegt der Wunsch. Wir Frauen streiken. So gelangen die Slogans neuer feministischer Bewegungen aus Lateinamerika seit 2016 als Hashtags zu uns. Die hier versammelten Texte untersuchen die Genealogien dieser vielfältigen Bewegungen, die aus einem lauten Aufschrei gegen blutige, regelmäßig ungestrafte Feminizide entstanden und schließlich als internationaler feministischer Streik 2017 und 2018 massive Dimensionen erreichten. Die Mitte dieses Streiks bildet allerorts die entscheidende Frage, wie Sorgearbeit bestreikt werden kann. Ausgehend von einem tiefen Überdruß gegenüber allen Formen machistischer Gewalt tritt der Streik hier als sorgfältiges Flechten eines gemeinsamen Gewebes, als gemeinsames Organisieren und Lernen auf, aber auch als unmissverständliche Warnung: Mujeres en huelga, se cae el mundo – Wenn die Frauen streiken, verfällt die Welt.

**ISBN: 978-3-903046-18-4**

**November 2018**

**130 Seiten, broschiert, 10,- €**

transversal texts

transversal.at

Aus dem Programm 2015

precarias a la deriva um Frauen in Madrid  
in wo es um Bewegungen und Handlung-  
Existenzen und ihren Vollzug an einem  
: Die Praxis der Precarias a la deriva nimmt  
entrum, La Eskalera Karakola, und das  
nmitten eines im Juni 2002 von den beiden  
n Generalstreiks. An genau diesem Ort, in  
ntext tut sich eine Frage auf, um die herum  
eriva organisieren wird. Die Frage lautet:

Was ist dein Streik?  
Precarias a la deriva

Aus dem Spanischen  
von Birgit Mennel

Precarias a la deriva

**Was ist dein Streik?**  
Militante Streifzüge durch  
die Kreisläufe der Prekarität

Mit einer Einleitung von Birgit Mennel und Stefan Nowotny  
Mit einem Anhang von Marta Malo de Molina  
Aus dem Spanischen von Birgit Mennel

„Precarias a la deriva“ steht für einen heterogenen Zusammenhang von Frauen, die sich 2002 während des Generalstreiks in Spanien zusammengefunden haben, um die Möglichkeit des Handelns bzw. des Streiks in Zeiten der Prekarität zu erproben. Im Vordergrund ihres Interesses steht dabei nicht die Produktion eines distanten Wissens über „Betroffene“, sondern vielmehr die Hervorbringung einer auf Sorgebeziehungen basierenden Sozialität. Die in der Neuauflage des Bands versammelten Texte sind kollektiv verfasst und begeben sich auf die Reflexionsebene einer Praxis, die auf eine Unterbrechung der sozialen Fragmentierung und Isolation abzielt und zu politischem Handeln ermächtigt.

ISBN: 978-3-9501762-6-1

November 2014

176 Seiten, broschiert, 10,- €

transversal texts

transversal.at

Aus dem Programm 2016

stituierender Ereignisse meint einen absoluten  
etzt sich nicht gegen die Institution, er flicht die  
st vor allem, den Modus derstituierung als  
und damit auch den Zusammenhang von  
in Zusammensetzung und Einsetzung. Wenn  
als Einschnitt, Ereignis verstehen lässt, so ist es  
tscheidung dafür fällt, wie sich Kooperation,  
h konstituierende Macht (als Zeichen des Ge-

Instituierende Praxen  
Stefan Nowotny / Gerald Raunig

Stefan Nowotny

Gerald Raunig

## **Instituierende Praxen**

Bruchlinien der Institutionskritik

*Neuaufgabe mit neuem Vorwort*

Was heißt Institutionskritik? Diese Frage lässt sich heute nicht mehr unüberprüft entlang der klassischen Gesten der Negation und Verwerfung des Institutionellen einerseits sowie der Wiedereingliederung von Kritik in institutionelle Apparaturen andererseits stellen. Sie ist zur Frage nach einer Kritik geworden, die sich nicht mehr primär über die Distanznahme des Urteilens vollzieht, sondern über eine Praxis, die sich ins Kritisierte immer schon involviert weiß. Und zugleich ist sie zur Frage nach einer Affirmation geworden, die nicht mehr Komplizenschaft mit dem Bestehenden bedeutet, sondern die Aktualisierung von sozialen Potenzen, die ein differenzielles Wissen über institutionelle Zusammenhänge entfalten. In der Neuaufgabe ihres Buchs verdichten Stefan Nowotny und Gerald Raunig für diese Form der Institutionskritik den Begriff der instituierenden Praxen, über die kanonisierten Formen „institutionskritischer Kunst“ hinaus reichend, indem er diese selbst in eine breitere historisch-politische Perspektive stellt.

**ISBN: 978-3-903046-04-7**

**Frühjahr 2016**

**312 Seiten, broschiert, € 15,00**

transversal texts

transversal.at

Aus dem Programm 2016

chiebung von Kulturindustrie zu  
PolitikerInnen, sondern auch für viele  
ke universeller Erlösung wurde? Es konnte  
ingsweisen der maschinischen  
mit Anpassung verbunden sind, und die  
ng derart deuten, dass sie immerhin  
t getroffen haben.

Kritik der Kreativität

Gerald Raunig

Ulf Wuggenig (Hg.)

**Kritik der Kreativität**

Kurse und Professuren für Creative Industries, Creative Cities und Cultural Entrepreneurs, Programme für Creative Europe, Inkubatoren für die Kunst – die Industrialisierung der Kultur schreitet in ihre nächste Phase. In den kommenden Jahren wird es um die Globalisierung der national gerahmten Kreativindustrien, um Versuche der ökonomischen Domestizierung der letzten künstlerischen Freiräume und um geeignete Widerstandsformen in diesem Setting gehen.

Mit Beiträgen von: Beatrice von Bismarck, Luc Boltanski, Eve Chiapello, Therese Kaufmann, Brigitta Kuster, Maurizio Lazzarato, Esther Leslie, Isabell Lorey, Angela McRobbie, Pierre-Michel Menger, Raimund Minichbauer, Monika Mokre, Yann Moulrier Boutang, Klaus Neundlinger, Stefan Nowotny, Marion von Osten, Dimitris Papadopoulos, Gerald Raunig, Suely Rolnik, Peter Scheiffele, Vassilis Tsianos, Paolo Virno, Ulf Wuggenig.

**ISBN: 978-3-903046-01-6**

**Januar 2016**

**530 Seiten, broschiert, € 20,00**

- Precarias a la deriva  
**Was ist dein Streik?**  
10,- € / ISBN: 978-3-9501762-6-1
- Birgit Mennel, Stefan Nowotny (Hg.)  
**Die Sprachen der Banlieues**  
10,- € / ISBN: 978-3-9501762-7-8
- Gerald Raunig  
**DIVIDUUM**  
15,- € / ISBN: 978-3-9501762-8-5
- Gin Müller  
**Possen des Performativen**  
15,- € / ISBN: 978-3-9501762-5-4
- Félix Guattari, Antonio Negri  
**Neue Räume der Freiheit**  
10,- € / ISBN: 978-3-9501762-9-2
- Antonio Negri, Raúl Sánchez Cedillo  
**Für einen konstituierenden Prozess in Europa**  
10,- € / ISBN: 978-3-903046-06-1
- Birgit Mennel, Monika Mokre (Hg.)  
**Das große Gefängnis**  
15,- € / ISBN: 978-3-903046-00-9
- Rubia Salgado / maiz  
**Aus der Praxis im Dissens**  
15,- € / ISBN: 978-3-903046-02-3
- Monika Mokre  
**Solidarität als Übersetzung**  
vergriffen
- Gerald Raunig, Ulf Wuggenig (Hg.)  
**Kritik der Kreativität**  
20,- € / ISBN: 978-3-903046-01-6
- Stefano Harney, Fred Moten  
**Die Undercommons**  
10,- € / ISBN: 978-3-903046-07-8
- Stefan Nowotny, Gerald Raunig  
**Instituierende Praxen**  
15,- € / ISBN: 978-3-903046-04-7
- Lina Dokuzović  
**Struggles for Living Learning**  
15,- € / ISBN: 978-3-903046-09-2
- Brigitta Kuster  
**Choix d'un passé**  
12,- € / ISBN: 978-3-903046-05-4
- Isabell Lorey, Gundula Ludwig, Ruth Sonderegger  
**Foucaults Gegenwart**  
10,- € / ISBN: 978-3-903046-08-5
- Maurizio Lazzarato  
**Marcel Duchamp und die Verweigerung der Arbeit**  
10,- € / ISBN: 978-3-903046-11-5
- Isabell Lorey  
**Immer Ärger mit dem Subjekt**  
15,- € / ISBN: 978-3-903046-10-8
- Gerald Raunig  
**Kunst und Revolution**  
20,- € / ISBN: 978-3-903046-15-3
- Christoph Brunner, Niki Kubaczek, Kelly Mulvaney, Gerald Raunig (Hg.)  
**Die neuen Munizipalisten**  
10,- € / ISBN: 978-3-903046-12-2
- Tobias Bärtsch, Daniel Drognitz, Sarah Eschenmoser, Michael Grieder, Adrian Hanselmann, Alexander Kamber, Anna-Pia Rauch, Gerald Raunig, Pascale Schreibmüller, Nadine Schrick, Marilyn Umurungi, Jana Vanecek (Hg.)  
**Ökologien der Sorge**  
15,- € / ISBN: 978-3-903046-13-9
- Lucie Kolb  
**Studium, nicht Kritik**  
15,- € / ISBN: 978-3-903046-14-6
- Lucie Kolb  
**Study, not critique**  
15,- € / ISBN: 978-3-903046-19-1
- Raimund Minichbauer  
**Facebook entkommen**  
12,- € / ISBN: 978-3-903046-17-7
- Cornelia Sollfrank (Hg.)  
**Die schönen Kriegerinnen**  
15,- € / ISBN: 978-3-903046-16-0
- Christoph Brunner, Raimund Minichbauer, Kelly Mulvaney und Gerald Raunig (hg.)  
**Technökologien**  
12,- € / ISBN: 978-3-903046-21-4
- Boris Buden, Lina Dokuzović (eds.)  
**They'll never walk alone**  
15,- € / ISBN: 978-3-903046-20-7