

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM

02

Feministisk omsorgspolitik og nærheden mellem kunst og liv

Bojana Kunst

I samme serie

- 01 Mustafa Dikeç, *Æstetik og skabelsen af fælles verdener*, 2021
- 02 Bojana Kunst, *Feministisk omsorgspolitik og nærheden mellem kunst og liv*, 2021
- 03 Cecilia Sjöholm, *Virkelighedssans: Hannah Arendt om Kant og æstetik*, 2021
- 04 Nishant Shah, *Falske fremtider: Morgendagen gennem computernetværkets filtre*, 2022
- 05 Linda Hilfling Ritasdatter, *Crisis Computing*, 2022
- 06 Nora Sternfeld, *I det postrepræsentative museum*, 2022
- 07 Emma Sofie Brogaard, Mathias Overgaard, Frederik Tygstrup, *Fremtrædelsens æstetik og politik. Kunst og fællesskaber hos Hannah Arendt og Maurice Merleau-Ponty*, 2022
- 08 Solveig Daugaard og Cecilie Ullerup Schmidt, *Vi skriver sammen. Adressering, adgang og afhængighed i litteraturen*, 2022
- 09 Josefine Wikström, *Kan det strukturalistiske subjekt danse? Subjektivitet og form i Trisha Browns performative strukturobjekter*, 2023
- 10 Siegfried Zielinski, *Varianter af fælles handling i kunsten. Fra det betingelsesløse jeg til det ubetingede vi?*, 2023
- 11 Kristoffer Gansing, *Hjemmedyrket, outsourcet, organiseret. Infrastrukturens teknoæstetik og den netværksbaserede kunst*, 2023

Bojana Kunst

Feministisk omsorgspolitik og nærheden mellem kunst og liv

Oversat fra engelsk af Solveig Daugaard efter

Feminist politics of care and the proximity between art and life

© Bojana Kunst

Forord af Cecilie Ullerup Schmidt

© Kunsten som Forum, Københavns Universitet 2021

© Billedkunstskolernes Forlag, Det Kongelige

Danske Kunstakademi 2021

Layout og omslag: Eckardt ApS, 21221281.dk

Tryk: Sangill Grafisk ApS

Sat med Arnhem

Papir: Design Offset Naturhvid, 100g/250g

ISBN: 978-87-7945-122-3

2. udgave, 1. oplag

Printed in Denmark 2023

**NY
CARLSBERG
FONDET**
NEW CARLSBERG FOUNDATION

K:
Statens
Kunstfond

Kunsten som Forum er støttet af Ny Carlsbergfondet

Kunsten som Forum på tryk er støttet af Statens Kunstfond

Bojana Kunst

Feministisk omsorgspolitik og nærheden mellem kunst og liv

På dansk ved Solveig Daugaard

Billedkunstskolernes Forlag

Det Kongelige Danske Kunstakademi 2021

Forord

Som Hannah Arendt skriver i Vita Activa, er alle aktiviteter i det offentlige rum blevet til arbejde (...) Underkastet arbejdets nødvendighed, kender kunstnerisk arbejde ikke længere opdelingen mellem liv og arbejde: ethvert aspekt af livet er et aspekt af arbejdet. Det er fleksibelt og underordnet en projektorienteret arbejdslogik.

Bojana Kunst, 'On consumption, laziness and less work', *Performance Research*, Vol. 17:6 2012, s. 123.

Den slovenske performanceteoretiker og professor ved Institut for Anvendt Teatervidenskab ved Justus-Liebig Universitt i Giessen, Bojana Kunst, har længe været en toneangivende tænker i kulturteoriens analyse af kunstarbejdet som model for post-Fordistisk, prekrt projektarbejde. Det særlige ved Kunst er hendes evne til at analysere kunstlivets *doublebinds* og paradokser i senkapitalismen, som nr for eksempel inddragelsen af privatlivet i performancekunsten bliver et varegjort imperativ, nr socialt engagement bliver til overarbejde eller – som i nærværende

essay – når frigørelsen fra kønsroller producerer nye afhængighedsforhold og nye former for følelsesmæssigt arbejde.

I bogen *Artist at Work* (2015) er Kunst optaget af, hvordan liv formes gennem kunstens produktionsforhold. Hun analyserer, hvordan 'autentisk', bekendende og kreativ subjektivitet er blevet en standardiseret vare; hvordan socialiteten mellem mennesker som værdi forventes akkumuleret gennem immaterielt og ubetalt arbejde i deltagelsesæstetikens appropriering af privatlivet; og hvordan kulturarbejderens liv er formet af projektarbejdets temporalitet med parallelle deadlines og en nutid domineret af projicerede fremtidshorisonter. Kunst har i sine essays og foredrag peget på især dovenskab, passivitet og nedlæggelse af arbejdet som modstandsformer, der frasiger sig perfekt og permanent performance i hvad vi kan forstå som et gennemøkonomiseret liv. Hun skriver sig dermed ind i en post-marxistisk kritik af neoliberale rationaler i senkapitalismen, især eksponeret af den italienske autonomia-bevægelse med repræsentanter som Michael Hardt og Toni Negi, Franco 'Bifo' Berardi eller Paolo Virno, der analyserer arbejdets historie og fremhæver kollektive modstandsformer, der kan sætte en kæp i hjulet på kapitalismens fremdrift. Analyserne af arbejde er dog situeret hinsides centraleuropæisk og amerikansk venstrefløj: både Kunsts forslag om passivitet og hendes mistro til de beregnende fællesskaber og salgbare former for kritik i senkapitalismens kunstinstitutioner kan man forstå i slægtskab med en kreds af tænkere fra den tidligere

Østblok som Janez Janša, Bojana Cvejić, Ana Vujanović og Boyan Manchev og ikke mindst værker af Via Negativa, Mladen Stilinović, Chto Delat og BADCo., som Kunst dynamisk tænker med i sine tekster.

Kunst udfordrer fra sin position som performance-teoretiker specifikt malstrømmen af løfter om autenticitet, intimitet, *edginess* og hyperaktivitet, der har fået performancekunstnere til både at peake og udmattes eftertrykkeligt i det 21. århundrede. Med sine analyser af strukturel selvprekarisering i performancekunsten har hun skolet en bevidsthed om kunstarbejdets værdi hos en hel generation af studerende og kunstnere, der i dag både kræver ret til ferie, forsikring, pension og betalt barsel. I de seneste år har Kunsts analyser taget udgangspunkt i specifikt feministiske spørgsmål om reproduktivt arbejde, strukturel ulighed og mere-end-menneskelige fællesskaber. I nærværende essay, som er en omskrevet version af Kunsts forelæsning på Kunsten som Forums åbningskonference i 2020, og den første tekst af hende, der udkommer på dansk, ser hun implicit tilbage på den kritiske bevidsthed i performance-teorien, hun selv har medskrevet, og spørger informeret af intersektionel analyse: hvilke racialiserede, kønnede, klassebestemte, geografiske og økonomiske forskelligheder slører optagetheden af 'prekaritet' for? Overdøver kulturarbejdernes prekære fællessang visse privilegier og afhængighedsforhold?

I den europæiske, selvorganiserede (performance) kunstscene kan man se tilbage på mange år med to arbejds-

områder, som gensidigt udmatter et kunstnerliv: international co-produktion og social reproduktion. En typisk model for performancekunstnere – og i øvrigt måske mange kulturarbejdere – i de sidste 20-30 år har været at turnere internationalt mellem kunstscener i den unge del af karrieren og så drage omsorg for børn og nærmiljø med socialt engageret kunst i anden halvdel af arbejdslivet. I en talk i sommeren 2020 i Dansehallerne i København foreslog Kunst et teoretisk koncept, der – på feministisk vis – forener kampene for solidaritet intergenerationelt, internationalt og institutionelt: hun foreslog, faktisk i en bisætning, om vi kunne tænke i retning af *co-reproduktion*. Sådan, som jeg tænker med Kunsts *co-reproduktion*, så har alle i kunstens producerende infrastrukturer – institutionerne, samarbejdspartnerne internationalt, kollektivmedlemmerne (og måske også kritikerne og det forventningsfulde publikum?) – altid-allerede et opdrag i at forholde sig til social reproduktion, i bredeste forstand: til produktionen af liv. Hvordan kan kunstverdenen gentænke sine produktionslogikker ud fra en omsorgsæstetik?

Når Kunst skriver om kunstens afhængighedsforhold i en gennemøkonomiseret samtid, så skriver hun også om at tage mikropolitisk medansvar. Fremfor alt må vi – imens vi spekulerer på andre måder hvorpå vi kan opretholde og drage omsorg for liv – punktere den optimisme, der forbinder og adskiller os, og huske på, at selvom vi måske gerne vil løfte solidarisk, er nogle af os mere udsatte – økonomisk, geografisk, politisk, sundhedsmæssigt, som

kønnede, eller som racegjorte – end andre; vores politiske forestillingskraft er strukturelt asymmetrisk og kun i en grundlæggende omfordeling af vores kapaciteter, vores omsorg og støtte, kan vi – også som medproducenter i kunstens sfære - praktisere et planetært *oikos*.

Cecilie Ullerup Schmidt

Feministisk omsorgspolitik og nærheden mellem kunst og liv

BOJANA KUNST

Indledning

Et sted midt i filmen *Redupers, The All-Around Reduced Personality*, som Helke Sanders instruerede i 1979, er der en scene hvor et kollektiv af kvindelige kunstnere laver en prøveophængning af deres kæmpestore fotografier eller plakater på den vestlige side af Berlinmuren.¹ Scenen viser en prøveophængning op til udstillingen; kvinderne prøver at hænge deres enorme fotos, som de har færdiggjort forinden i en af medlemmernes dagligstue, op i byens offentlige

¹ Helke Sander, *The All-Round Reduced Personality – Redupers / Die Allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (1978), Germany: Basis-Film-Verleih GmbH and ZDF.

rum. På plakaterne er forskellige fotos af Berlinmuren, som skal møde de vestberlinske indbyggeres blik og fremvise de mange modsætninger og begrænsninger, som opleves og leves i det offentlige rum. Gruppen af kvindelige kunstnere kan kun udføre dette arbejde i deres fritid, i weekenderne, så i denne scene er den stadige sammenblanding af deres private og deres offentlige liv sammenflettet med fremstillingen af livet i den socialistiske bys tomme gader på den anden side af muren. Det er en humoristisk scene; kvinderne bærer plakaterne gennem byen og kæmper med prøveophængningens logistik (fotografiet er stort, bilen er lille) samtidig med at de skændes om deres private problemer, for eksempel om dem i gruppen som altid har deres børn med. Mange af de spørgsmål, jeg ønsker at rejse i dette essay, løber sammen i denne scene på en modsætningsfuld, nærmest ironisk måde: deres privatliv, deres feministiske engagement, deres kritik af kommerialiseringen og af forandringerne i det offentlige rum. De berører alle spørgsmålene om social reproduktion, organiseringen af det offentlige og det private liv og om forholdet mellem kunst og liv. Det hænger sammen med et krav om synlighed i det offentlige rum, som i denne film formuleres med baggrund i den opdelte by og de to forskellige politiske systemer med deres forskellige værdisæt, som ligger bag denne opdeling.

Helke Sanders' film taler også til os i dag med dens kritiske iagttagelser og feministiske perspektiv på liv. Den reflekterer over problemerne med kvindefrigørel-

sen og de eksperimenter med at gentænke den sociale reproduktion og organiseringen af hverdagslivet, som var kernen i halvfjerdsernes feministiske bevægelse. I sin film afslører Sanders at en anderledes organisering af liv og arbejde ikke nødvendigvis bidrager til et bedre og mere tilfredsstillende liv, men også kan føre til større prekariet og udmattelse. Filmens hovedperson er den frigjorte, feministiske kunstner Edda (som også spilles af filmens instruktør) og filmen udspiller sig omkring hendes dagligliv og hendes mange forskellige jobs og engagementer. Hun er en ung kvinde, kunstner, fotograf, mor og medlem af et feministisk kollektiv, og i filmen fremstilles hun gennem sin daglige kamp for overlevelse og for at opnå en stemme i offentligheden. Helke Sanders skabte sin film på et tidspunkt hvor man troede på at reorganiseringen af den sociale reproduktion (hvordan familien, privatsfæren og navnligt forholdet mellem kønnene kunne organiseres anderledes) kunne bidrage til frigørelse og emancipation af kvinder. Men samtidig observerede hun også hvordan denne reorganisering ikke nødvendigvis åbner vejen til et bedre liv, men kan skubbe personer ud i nye former for afhængighed. Det affektive arbejdes stigende omfang, ophævelsen af grænsen mellem liv og arbejde og autonomien i det uafhængige og selvorganiserede liv, indgik ikke bare i emancipationsprocesserne, men udløste også andre politiske og økonomiske problemer for frigjorte kvinder. Sanders' film viser hvordan den 'kreative frihed i hovedpersonernes

liv på kanten af økonomisk marginalisering resulterer i en endnu større afhængighed.² Professionel og især kunstnerisk emancipation betyder ikke nødvendigvis frigørelse fra traditionelle stereotyper og forventninger (i denne film påtales især kønshierarkier), og muliggør heller ikke højere økonomisk status, fordi sådanne former for arbejde netop indgår i samtidens udnyttelse af arbejde. Sanders viser hvordan kontrollen over hendes eget liv hele tiden glider ud af hænderne på Edda, trods hendes autonome politiske og feministiske levemåde, hvor hun vil overtage kontrollen over reproduktionsmidlerne. Hun er træt, udmattet af arbejde, kæmper mod strukturelle hierarkier, fordomme, magtforhold. Hendes engagement og hendes passion udvisker forskellen mellem arbejdet og fritiden, og ligesom de andre kvinder i hendes kollektiv, har hun meget sparsomme midler til at understøtte sig.

Sanders film er ikke bare en af de sjældne, tidlige film, der viser paradokserne i kunstneres prækære og fleksible liv, som er så velkendte i dag for mange samtidskunstnere. Den er derforuden væsentlig fordi den på samme tid er en stærk feministisk og en stærk politisk kritik. Den viser tydeligt hvordan nye former for uafhængighed ikke nødvendigvis følges op af nye former for fællesskabsbåret støtte og omsorg, hvordan forsøget på at opnå autonomi

mislykkes samtidig med at det bliver umuligt at leve godt. Den umulighed hører til genovervejelsen af de gamle hierarkier (såsom privatiseringen af det offentlige rum, stigningen i husleje som hendes øvrige film adresserer, eller kønsrelationer og hierarkier, manglen på kollektive foretagender, prioriteringen af uafhængighed frem for gensidig afhængighed osv.) Dette er filmen om det feministiske liv, som simpelthen ikke kan hænge sammen. Sanders viser os at grunden til dette ikke ligger i dette livs mangler, men fordi livet selv bliver mere og mere økonomiseret, kapitaliseret netop i dets egenskab af uafhængighed, autonomi og selvorganisering.

Prekaritet og bæredygtigt liv

Vi kan se nogle ligheder mellem det feministiske liv, som ikke kan hænge sammen, og kunstneres liv i samtiden, især de mange kunstnere som arbejder og lever under prækære betingelser. Reorganiseringen af den sociale reproduktion ændrer ikke nødvendigvis dens akkumulationslogik, dens økonomiske revaluering fører (modsat hvad feministiske bevægelser i halvfjerdsenerne generelt troede) til endnu stærkere afhængigheder. Endnu mere bliver social reproduktion transformeret til skabelsen af værdi i den neoliberale, serviceorienterede kapitalisme, som begynder omtrent på det tidspunkt hvor Helke Sanders film blev skabt. Det affektive og emotionelle arbejde, prækære og fleksible

2 Marion von Osten, 'Irene is Viele! Or what we call productive forces', *E-Flux Journal*, September 2009, s. 2.

arbejdsformer, bidrager til en livets krise. På den måde er den økonomiske revaluering af reproduktionen ikke tilstrækkelig, fordi den stadig ses som en livsopretholdende aktivitet gennem en økonomisk linse.

Desuden har mange sorte feministiske forfattere understreget, at den sociale reproduktion ikke er organiseret ens for alle og at det er nødvendigt grundlæggende at gentænke alliancerne mellem forskellige kvinder og organiseringen af deres liv. I et medrivende kapitel af bogen *Women, Race and Class*, behandler Angela Davis for eksempel sorte kvinders husholdningsarbejde og øvrige reproduktive arbejde. Hun skriver om de vigtige forskelle som findes på det reproduktive felt mellem hvide kvinder, og så de sorte kvinder, slavegjorte, som ofte ikke engang havde ret til at reproducere deres eget liv. Sorte kvinders ansættelse i husholdninger har en lang historie, selv når lønnen har været minimal eller ikkeeksisterende. Davis viser hvordan kravet om et styrket fokus på det ulønnede reproduktive arbejde, som var i centrum for den feministisk-marxistiske kritik af feminismen, ikke selv er fri af disse problemer. På den måde skabte denne asymmetri stærke uligheder i måden hvorpå reproduktionen blev tænkt ind i politiske kampe. Meget ofte skete det at nye organiseringer af arbejdet og nye krav om frigørelse ikke udviskede, men snarere styrkede køns-, race-, og klassehierarkier, ligesom paradokset med den frigjorte kvinde, hvis professionelle arbejdsliv afhænger af det (oftest) dårligt betalte omsorgsarbejde.

Det er derfor det feministiske kollektiv Precarias a la deriva foretrækker at tale om en krise i det bæredygtige liv, hvilket fra deres perspektiv er en bedre beskrivelse af den nuværende krise i den sociale reproduktion, også fordi begrebet om liv på denne måde befries fra det økonomiske begreb og dets terminologi.³ Selv om end ikke begrebet om bæredygtighed er fuldstændig befriet fra en økonomisk betydningsdimension, er det i det mindste åbent for en anderledes forståelse af *oikos*, som er mere bundet til vedligeholdelse, helliget årsagssammenhængen mellem understøttelse og overlevelse, og ikke underkastet et managementregime (organiseringen af livet, således at hvert skridt kan evalueres). Det er vigtigt at tilføje at Precarias a la deriva reflekterer over krisen i det bæredygtige liv i tilknytning til et bestemt sæt af geopolitiske relationer. På den ene side, i det globale syd, har vi en krise i det bæredygtige liv (umuligt at overleve, at opretholde livet tilstrækkeligt), og på den anden, i det globale nord, en omsorgskrise (umuligt at sikre forsvarlig omsorg, økonomisk devaluering af omsorg). Den aktuelle geopolitiske ramme er naturligvis forskellig fra den mellem øst og vest, socialisme og kapitalisme, som figurerede i baggrunden af Helke Sanders film i slutningen af halvfridserne. Alligevel

3 Precarias a la deriva (Precarious Women Adrift) er et feministisk initiativ som placerer sig mellem kunst, aktivisme og forskning, og er startet i Barcelona i 2002.

fortsætter ulighederne og asymmetrierne omkring kvinders kroppe efter socialismens afslutning og i en anden geopolitisk ramme og bliver i dag forstærket gennem store forskelle i vores muligheder for bevægelse, overlevelse og vedligeholdelse. På denne måde forbinder Precarias a la deriva de sorte feministers intersektionelle tilgang med de marxistiske feministers kritik af den sociale reproduktion, og forbinder dem til den nuværende tilstand af prekaritet og generel krise i livet. Prekariteten følger af et specifikt sæt af politiske og økonomiske forhold som selve krisen også tilhører (kolonialismens historie og dens erfaringer, den kapitalistiske akkumulation, vold og racisme, eller, som i Sanders tilfælde, relationerne mellem Øst- og Vesteuropa). På denne måde træder den også ind i de mikropolitiske relationer på dagliglivets niveau, den er del af de daglige uligheder og misforhold. Når vi eksperimenterer med livet, indgår prekariteten i de friheder, som det asymmetriske og ulige hverdagsliv gør til vores.

I løbet af de sidste ti år er bevidstheden om krisen i det bæredygtige liv også nået til kunstfeltet, med anerkendelsen af kunstneres prekære liv. Kunstnerne og institutioner, hvori kunstnere arbejder, bliver mere og mere bevidste om de forskellige aspekter af social reproduktion, og de måder, hvorpå den fleksible, ustabile og usikre produktionsmodus til stadighed støder sammen med de måder vi lever på. Eksperimenter med kunstneres arbejde er blevet mere synlige og af den grund er udviklingen af

nye samarbejdsformer, måder at selvorganisere sig på og organiserings eksperimenter blevet centrum for mange kunstneriske processer. Fokuseringen på sårbarhed og prekaritet er ikke bare en del af arbejdsprocesserne i kunsten, men definerer også hvordan kunstnere organiserer, fremviser, og deler deres arbejde. Kunstnere reagerede på prekære arbejdsformer med forskellige refleksioner, formmæssige nybrud og solidariske bevægelser (for eksempel Precarious Workers Unite, koreograf Jeremy Wades radikale omsorgsarbejde, etc.), forskellige former for engagement i social og radikal omsorg. Omsorg, sårbarhed og prekaritet er særligt i de seneste år blevet meget tilstedeværende begreber i kunsten, hvilket naturligvis ikke er tilfældigt, men hænger sammen med den stadige omsorgskrise og krise i det bæredygtige liv, som vi gennemlever. Alligevel forbliver det centrale spørgsmål: hvad kan disse indsigter i de forandrede produktionsforhold for kunstens immanente politik og dennes institutionelle omgivelser føre til? Kandidat fra Anvendt Teatervidenskab i Giessen, Antonia Rohwetter, beskriver hvordan diskursen om det prekære arbejde og omsorgsarbejdet i kunsten oftest giver os en følelse af affektivt fællesskab, en følelse af, at vi er sammen om dette, og sammen også arbejder for et bedre fælles liv. Problemet er, fortsætter Rohwetter, at disse diskurser er mere eller mindre mærkede af en optimistisk tilbøjelighed, især når vi tænker over hvordan vi nærmer os størrelser som prekaritet og sårbarhed. Prekaritet bliver

således en ideologisk værdifuld produktionsform og begynder at skjule de forskelle, der er internt i disse former.⁴ Og det er netop gennem disse forskelle at magtens hierarkier opretholdes (det være sig økonomiske, helbredsmæssige, raciale, klasse- og kønsforskelle). Hvad har vi til fælles, bortset fra at vi er udmattede og følelsesmæssigt påvirkede? Hvis optimistiske følelser omkring det prekære er en del af den måde hvorpå kunstneriske fællesskaber opbygges, så forandrer de samtidig ikke nødvendigvis produktionen og vurderingen af kunstners værk, eller hvordan værkerne synliggøres og hvordan de deles. De udviser ikke nødvendigvis magtrelationerne (baseret på køn, race, klasse, men også funktionshindringer eller sygdom), de forandrer ikke den overordnede økonomisering af deres liv. Paradoksalt kan de optimistiske diskurser føre diskussionen tilbage til bekræftelsen af individet og dets skyldigheder; de kan gøre bestemte kvaliteter afgørende for en kunstners liv, i stedet for at åbne op for indsigt om ekskluderinger, magtuligheder og hierarkiske afhængigheder i feltet.

4 Antonia Rohwetter, *Prekär, Verletzlich, in Beziehung. Optimistische Figuren relationaler Subjektivität*, speciale, Giessen: Justus Liebig University in Giessen, 2019.

Prekaritet og ulighed i kunstfeltet

Så hvad kan den feministiske histories påtale af den sociale reproduktion og prekaritet føje til diskussionerne om kunstneres aktuelle prekaritet? Den kan hjælpe os med at synliggøre et andet begreb om kunstnerens liv, som er mangefacetteret, afhængigt, inkarneret, situeret og utilpasset, og tæt sammenvævet med den sociale reproduktion. Dette er det kunstneriske liv, indspundet i uligheder som skal adresseres og modarbejdes hver dag, for at den sociale reproduktion kan vedligeholdes. Her kan feministiske diskussioner af prekaritet hjælpe os med at forstå de 'asymmetriske, multilaterale, a-subjektive forpligtelser som er distribueret på tværs af mere end menneskelige materialiteter og eksistenser.'⁵

I dag hører vi ofte at kunstfeltet er en træningsbane for de prekære relationer. Vi finder prekære relationer inden for alle kunstformerne, i den måde hvorpå kunsten er organiseret, finansieret, i dens funktionsmåder, men også i kunstneres livsformer. De er en del af de institutionelle relationer og æstetiske udtryk, uddannelses- og kulturpolitiske processer. Sårbarhed og usikkerhed er grundlæggende for arbejds- produktions- og delingsprocesser. Samtidig kan vi alligevel ikke, selvom selvudnyttelsen, fleksibiliteten og

5 Maria Puig de la Bellacasa, *Matters of Care, Speculative Ethics in More than Human Worlds*, University of Minnesota Press, 2017.

usikkerheden er åbenbare (især når vi observerer arbejdsformerne i den selvorganiserede, uafhængige sektor), hævde nogen særstatus for kunstfeltet i forhold til en generel social prekaritet. Sådanne processer er indlejrede i mange samfundsprocesser i dag, og kunsten er, som en del af disse processer, konfronteret med udnyttelsen af, og volden rettet imod, de forskellige subjektivitetsformer og deres gensidige afhængighed. Det er derfor jeg vil foreslå at vi tænker på prekaritet i kunsten som en del af den generelle normalisering af det prekære liv, eller det Isabelle Lorey har kaldt 'styring gennem prekaritet', hvor vi styres gennem vores sårbarhed og fleksibilitet.⁶ Vores ontologiske afhængighed, sårbarhed (vi er ontologisk prekære, sårbare og afhængige af hinanden), er i dag kernen af den biopolitiske kontrol. Dette har nogle radikale konsekvenser for de prekære subjektiviteter, fordi det ødelægger afhængighederne, simplificerer relationaliteten og formindsker den politiske solidaritet. Dette sker på grund af frygten for usikkerhed, beskyttelsesforanstaltninger eller simpelthen udmattelse. Paradoksalt medfører det på den anden side også en accelerering, fragmentering og spredning af produktionen og denne situation tvinger os hele tiden til at arbejde mere, fordi vi kun på den måde kan gøre os forhåbninger om at forblive beskyttede. Desuden fungerer styring gennem prekaritet

ikke kun over for subjektiviteter, men også i relation til de miljømæssige omgivelser, atmosfærerne, der omgiver vores liv og arbejde og de miljømæssige afhængigheder, som også er til grund for den enorme politiske ulighed og de voldelige processer som mere end menneskelige liv underkastes.

Vi kunne sige at kunstfeltet på sin vis, i de seneste årtier, delvist har bidraget med sin egen del til normaliseringen af prekariteten, især gennem projektarbejdets økonomier, den uophørlige regulering af arbejdet og forestillingen om kunstnersubjektet som entreprenør. Kun sjældent har feltet undersøgt sin egen økonomi og politik i form af den radikale revurdering af kunstnernes liv og deres ontologiske gensidige afhængigheder, ikke bare med andre kunstnere, men med den omgivende verden. De nye former for prekaritet klistrer til de eksperimenterende arbejdsprocesser. De holdes sammen af de institutionelle forandringer (væksten i selvorganiserede kunstnerbaserede virksomheder) og af den ukritiske fejring af internaliseringen (midt i den voksende ulighedskrise og økologiske krise), samt den overordnede økonomisering af arbejdet. Dette funderer kunstværket i en meget specifik tidslighed, en 'projektiv temporalitet' som minimerer dets kollektive forestillingskraft og spekulationsevne.⁷

6 Isabelle Lorey, *State of Insecurity: Government of the Precarious*, New York: Verso Books, 2015.

7 Bojana Kunst: *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Zero Books, 2015

Prekaritet kan, når den knyttes til kunstens evaluering og økonomi, hjælpe os med at bebo kunstens verden på en anden måde. Størrelser som eksistens og overlevelse, kroppens kreativitet og den poetiske forestillingskraft træder her i forgrunden. Højrefløjens kulturelle korsriddere som for øjeblikket er i krig (i mange europæiske kontekster) prøver ofte at underminere særligt kunstens produktions-sfære som allerede har været underlagt vanskelige prekære vilkår i årtier.⁸ I deres moraliserende retorik og deres udrensende handlinger genfindes ofte kritikken af neoliberalismen, kommercialiseringen og kritikken af kunstens banalisering gennem hverdagens politik. Det paradoksale er at mange af de prekære kunstpraksisser over lang tid har udviklet arbejdsformer og opfundet poetiske virkemidler, der er dybt investerede i poetisk forestillingskraft fjernt fra det neoliberale spektakel og fra banaliseringen, former som eksperimenterer med flydende og immanente processer, som intet har at gøre med banaliseringen af det politiske.

8 Her sigter jeg især på de nye populistiske regeringer og den mere autoritære og illiberale tilgang til politik, som er vokset frem i de seneste årtier i Ungarn, Polen, Slovenien, men også i andre europæiske politiske sammenhænge. Kunstnere er ofte i centrum for kravet om at revurdere den kulturelle produktion, men det der i virkeligheden er på spil, er nøjagtig værdien af disse kunstneres liv, værdien af utilpassede livspraksisser.

Alligevel er det den autoritære kulturpolitik tilbyder i stedet et hierarkisk, eksklusivt og elitistisk kunstbegreb, som tjener de herskende politiske ideologier og arbejder for den i sandhed banale og dagligdags strategiske interesse i revurdering og restaurering. Uheldigvis er dem som lider først og mest under disse angreb netop de prekære aktører og arbejdere på kunst- og kulturområdet, som altid har arbejdet på grænsen til usynlighed. Det er også dem som i deres liv hengiver sig til livsprocessers mangfoldighed, til eksperimenter med social organisering (hvordan det er muligt at arbejde og leve), til udviklingen af praksisformer og processer som åbner kunstens forestillingsverden mod mere retfærdige, lige og komplekst sammenflettede livsformer (som Edda, hovedpersonen i Helke Sanders' film). Under angreb er altså netop de processer som på en fantasifuld og kreativ måde genopfinder forbindelser til verden og som afhænger af skrøbelige, prekære og sårbare skabelsesprocesser og poetisk forestillingskraft. Denne forestillingskraft løber gennem alle livs- og arbejdsformer, og på denne måde bidrager den til immanensen i den poetiske og politiske gentænkning af en retfærdig verden.

Det er sandt at spørgsmålene om prekaritet virker vigtige, når opmærksomheden på det kunstneriske arbejde også er konsekvensen af en specifik social og politisk skuffelse internt på kunstfeltet. Denne skuffelse stammer fra erkendelsen af at eksperimenter med organiseringsformer, arbejdsprocesser og uafhængige livsformer ikke nødvendigvis fører til muligheden for at leve et bedre liv.

Snarere tværtimod. Mange kunstneres liv devalueres i dag, og betragtes ofte som en parasitær livsform, hvilket også er en konsekvens af at støttestrukturerne omkring deres liv falder fra hinanden. Dette er konsekvensen af den generelle krise i livets bæredygtighed: den skyldige er ikke den enkelte, problemet er ikke, at individet ikke kan håndtere, at der er en krise. Det gode liv undslipper os, fordi det er strukturelt, politisk og økonomisk umuligt at leve godt, fordi hele miljøer og livssammenhænge (lokalsamfund, miljøer, omgivelser og scener) bryder sammen. Det er ikke individets skyld, at der er mangel på arbejde, at arbejdet bliver mere og mere usikkert og fragmenteret, det er ikke individets skyld, at det er umuligt at fortsætte. Et sådant sammenbrud er relateret til den voldelige omarrangering af livets værdi, som organiseres mere og mere omkring biopolitiske forskelle på hvilke liv som tilskrives værdi og hvilke som ikke gør. Denne differentiering ligger til grund for aktuelle (bio)politiske operationer, men også for den aktuelle autoritære og populistiske kulturpolitik. Problemet er ikke, at der sker en indskrænkning af friheden til at opfinde sit liv, til at eksperimentere med former og forestillinger. Her er allerede prekære kunstnere, som skaber inden for meget ustabile og fleksible strukturer i en vanskelig og nærmest paradoks position: de bliver knust mellem to destruktive tendenser. Den første tendens kommer fra den neoliberale økonomi, hvor det i de seneste årtier stadig har været muligt i det mindste at presse nogen værdi ud af det kreative, fleksible liv. Kunstnere deltog i

disse processer, men samtidig blev deres liv fragmenterede og ulige, og de blev fanget i en accelerations- og udmattelsesspiral. Den anden tendens kommer i dag fra den autoritære politik og det populistiske pres på kunstnere, som går hånd i hånd med den voldelige og rå kapitalakkumulering. Her vendes angrebet direkte mod det frie, innovative liv og kreativitetens poetiske mangfoldighed, og kunstneres liv reorganiseres i overensstemmelse med autoritære opfattelser af 'hvem der er værdige til' at leve og skabe som kunstnere. Jeg læser disse processer som dybt forbundne med forandringerne i den samtidige kapitalisme og de måder hvorpå den indfører mere voldelige former for akkumulation som aggressiv kapitalisme: at producere kontrol over kroppene og deres prekaritet, at kontrollere kroppene gennem deres udviskning (nekropolitisk dimension), at styre gennem opdeling og de-legitimering af de liv, som ikke betragtes, som værd at leve. Det er derfor at det for tiden netop er de mest prekære kunstnerliv, som er i centrum for disse angreb, og at kunstnere i den offentlige samtale ofte fremstilles som parasitter og dovne individer: på denne måde kan eksperimenter med alternative livsformer udviskes og disse livs immanente politik bliver igen og igen voldeligt devalueret.

Så hvordan skal vi tænke over prekariteten i det kulturelle felt? Og hvordan skal vi bruge erkendelsen af at prekariteten ikke er den samme for alle kulturarbejdere, at der er forskelle mellem de kunstneriske liv, som vi er nødt til at tage med i vores overvejelser? Navnligt i forbin-

delse med det stærke autoritære pres opstår en solidaritet omkring prekariteten, eller snarere omkring krisen i livets bæredygtighed, men dette bør være en meget specifik og situeret forpligtelse som tager udgangspunkt i de indbyrdes forskelle mellem kulturarbejderne og deres forskellige liv i udformningen af solidariske praksisformer. For det er netop disse forskelle, der afgør hvordan og med hvilke konsekvenser et individ vil blive påvirket. Som hovedregel er de tæt knyttede til seksualitets-, race- og klasseforhold, hvorfor de optager os alle i forskellig grad. Derfor er de, som på en eller anden måde overlever angrebene og prekariteten, ofte knyttede til de herskende ideologiske og æstetiske magtrelationer, og kan på den måde bevare en synlighed. På den anden side befinder sig de allerede ekstremt prekære, marginaliserede organisationer eller individer som, i deres handlinger og i opretholdelsen af deres liv, ikke vil acceptere offerrollen. Tværtimod er de selvskabte og ofte utilpassede subjekter, som kræver at kunsten skal eksistere som et dynamisk felt af forskelle og mangfoldighed, hvori mange forskellige måder at opfinde og forestille sig verden på er mulige, og hvorigennem livets krise kan bekæmpes på en mere bæredygtig og omsorgsfuld måde.

At leve i den prekære verden

Jeg vil afslutte dette essay med en anden film, som nærmer sig livets reorganisering fra et feministisk perspektiv og

samtidig giver indsigt i livspraksisser som udfolder sig under ekstremt prekære vilkår og åbner for en forståelse for social reproduktion og livets vedligehold. Feministiske reorganiseringsspraksisser kommer nedefra, båret af hverdagslivets forestillingskraft, hvor værdi ikke adresseres som et a priori men vokser frem af den gensidige afhængighed, som er deres grundlæggende vilkår. Alle Marwa Arsanios film, som er samlede under overtitlen *Who is Afraid of Ideology?* er udformede omkring interviews kunstneren har lavet med medlemmer af Kurdish Autonomous Women's Movement i Irakisk Kurdistan og Jinwar, et kvindekollektiv i det nordlige Syrien, som udforsker mulighederne for en politisk praksis baseret på en tilværelse tæt på naturen og involveret i væbnet kamp.⁹ I de første dele af filmen ledsager hun de syrisk-kurdiske kvinder og deres økofeministiske organisering af hverdagen midt i krigen, og observerer hvordan kvinderne bekæmper den kapitalistiske appropriering af livet på forskellige fronter. Selvom Arsanios værk tilhører en anden geopolitisk og historisk kontekst end Sanders', er der slet ikke så langt mellem de politiske forhåbninger og spørgsmål

9 Marwa Arsanios, *Who Is Afraid of Ideology, Lebanon, Kurdistan, Syria*, 2019. I 2020 skabte Arsanios endnu en tilføjelse til filmværket, *Microresistances*, som fokuserer på adgangen til såsæden og jorden, især i relation til kvindefællesskaber i Columbia.

i de to film, som det kan se ud ved første øjekast. Arsanios film foregår med krigen som en baggrund, hvori modsætningerne mellem det globale syd og nord har nået et usandsynligt niveau af vold og lidelse, og hvor kvindernes liv og kroppe endnu engang er i centrum for disse processer. Alligevel er spørgsmålet om at tage kontrollen over den sociale reproduktion afgørende i mange af samtidens kvinders liv, fordi det er afgørende for de mange praksisformer som reagerer på krisen i det bæredygtige liv. Social reproduktion knyttes i filmen tæt sammen med det fysiske miljø og med relationerne til det mere end menneskelige, naturen, planter, dyr, og adgangen til jord og viden. Marwa Arsanios viser i filmen Kurdistans bjerge tidligt i 2017, hvor en guerilla ledt af de kurdiske kvinders autonome bevægelse inviterer os til at opleve og overveje steder, planter, overlevelse, økologi og økonomiske kampe på en anden måde. Processen, får vi at vide, følger af praktiske overvejelser: hvordan etablerer man en økologisk produktionscyklus af fødevarer, som er nødvendig for overlevelsen? I en scene i filmen forklarer en kurdisk kvinde, Pelshin, som er guerillakriger, om anvendelsen af planter, helbredelse og botanisk viden. Marwa Arsanios beskriver hvordan de mødtes med Pelshin: 'vi aftalte et møde med hende hjemme hos en af kvinderne fra Sulaymanyah, i irakisk Kurdistan. Hun var tilfældigvis i byen fordi hun skulle opereres i foden. Hun gik med krykker, men var alligevel overraskende adræt, hun gik ved siden af mig i normalt tempo, og

forcederede trapper uden hjælp. Vi sad sammen med hende i omkring fem timer, først diskuterede vi en tekst hun var ved at skrive om økologi i en krigstid og så snakkede vi frit resten af tiden. Jeg prøvede at forstå hvordan det økologiske paradigme blev praktiseret i guerillaernes kollektive livsførelse, hvordan det var uadskilleligt fra det feministiske paradigme og kønskampen, hvordan alle disse paradigmer blev muliggjort strukturelt gennem forskellige organisationer og komiteer, gennem produktion og videreformidling af viden, og gennem relationen mellem denne viden og praxis.'¹⁰ Herefter fortsætter Arsanios' film med Jinwar, direkte oversat 'kvindernes sted', en landsby i Rojava i det nordlige Syrien, en selvorganiseret landsby bygget af kvinder udelukkende til kvinder med baggrund i en gennemarbejdet filosofi.¹¹ Filmen fortsætter med Beekaa Valley kooperativet, tæt ved den syriske grænse, som er blevet en slags fælles fristed for

10 Marwa Arsanios, 'Who's Afraid of Ideology? Ecofeminist Practices Between Internationalism and Globalism', *E-Flux Journal* #93, September 2018

11 Jinwar åbnede 25. november 2018 efter to års konstruktion og forberedelse. I efteråret 2019 måtte indbyggerne midlertidigt flygte fra den tyrkiske offensiv, men de vendte tilbage og genoptog deres liv der, imens denne tekst blev skrevet. Information om udviklingen postes regelmæssigt på deres Facebook site: https://www.facebook.com/pg/jinwarwomens-village/posts/?ref=page_internal

flygtninge. I filmen er det at samles resultatet af en fælles investering i hverdagslivets opretholdelse, i fælleskabets og omgivelsernes bæredygtighed. Lige så afgørende når man tager kontrol over reproduktionen, er forbindelsen med den omgivende natur og adgangen til jorden. Fra dette perspektiv har disse praksisformer ikke så meget at gøre med 'uafhængighed' eller 'entreprenørskab', som så ofte er blevet de ultimative endemål for kvinders frigørelse og hvis utilstrækkelighed allerede blev observeret af Helke Sanders i slutningen af halvfjerdsene. Sanders har en følsomhed over for de problematiske narrativer om individuel præstation, hvor individet forventes at bære ansvaret for at bygge de strukturer, der skal kompensere for statens og lokalsamfundets utilstrækkelighed. Interessant er det, at den individuelle præstation også i høj grad understøttes af den måde hvorpå NGO'er i dag engageres og organiseres, og ud fra dette perspektiv udvikles modeller for at styrke kvinder i 'konfliktzoner'. I den artikel Marwa Arsanios skrev om sin film og sin research i forbindelse med den, nævner hun hvordan mange af disse processer ikke tager højde for de allerede eksisterende og historiske kollektive støttestrukturer og netværk blandt kvinder, i dette tilfælde særligt blandt kvindelige landbrugsarbejdere: 'denne uovervejede intervention risikerer ofte at nedbryde disse netværk med henblik på at fremhæve individer og støtte dem. Disse NGO-styrede strukturer som fungerer på den globale, kapitalistiske økonomis præmisser, producerer en apolitisk regulerings-

diskurs, som risikerer at udviske de eksisterende feministiske kampe.' ¹²

Når vi taler om kunstneres prekære liv, kan vi finde ligheder mellem de måder hvorpå social reproduktion adresseres i disse to samtidig meget forskelligartede film, og i de meget forskelligt betingede liv, de skildrer, men med et enslydende feministisk politisk opråb og en investering i prekaritet. Det som afvises, er favoriseringen af den individuelle frigørelse og den entreprenante styringsdiskurs, som underbygger samarbejdsformerne og produktionsprocesserne, hvilket ikke alene øger den generelle prekaritet og umuligheden af at leve sammenvævede og delte liv, men også udvisker forskellene mellem liv, ødelægger levesteder, og endda tjener på denne udviskning af forskel. Dette er naturligvis lettere sagt end gjort, især fordi det kræver en dybdegående reorganisering på dagliglivets niveau og en solidarisk tilgang, som går gennem prekariteten, hvor forudsætningen er en omsorg, netop for ubalancen i hvor forskelligt liv leves. Den viden og det kollektive liv som vises frem i Marwa Arsanios' film er en konsekvens af den kontrol over den sociale reproduktion som, selvom den konstant er truet, kan have vidtrækkende konsekvenser idet den også inspirerer andre prekære liv. Det er det truede, men

12 Marwa Arsanios, 'Who's Afraid of Ideology? Ecofeminist Practices Between Internationalism and Globalism', *E-Flux Journal* #93, September 2018

samtidig politisk opfindsomme og gensidigt afhængige liv, som ryster den vedholdende udvikling og det projicerede fremskridts værdier, idet det repræsenterer en reorganisering af det levende.

Denne politiske forestillingskraft kan hjælpe os til at finde en anden måde hvorpå vi kan adressere den prekære nærhed mellem kunsten og livet og de værdier der opstår omkring den. Eftersom der ikke kun eksisterer én kunstverden, kan vi heller ikke tale om én prekaritet, som har de samme konsekvenser for alle. Den glamour, der særligt i det globale nord, knytter sig til de engagerede projekter og de produktive, dedikerede kunstnere, som utrætteligt rejser aktuelle politiske og sociale spørgsmål i tiden, skjuler og undertrykker ofte eksisterende forskelle mellem kunstneriske verdener, fællesskaber og omgivelser. Kunst adresserer ofte politiske og sociale spørgsmål og producerer hele tiden kommentarer og kritikalitet, men meget sjældent gør den institutionelt og strukturelt disse forskelle til en iboende del af sine kontekster, økonomier og vilkår; de måder hvorpå kunst skabes, produceres og deles forbliver oftest de samme. Det, jeg mener er, for eksempel, at vi er nødt til at skelne, når vi taler om kunstproduktion under forskellige prekære vilkår. Generaliseringen af prekære omstændigheder kan meget let føre til at vi overser forskellene i de partikulære kunstsammenhænge. Det er som om kunstverdenen kun afhænger af en eneste produktionsmodus. Vi må nærme os kunstverdenerne som modsætningsfyldte, uens og ofte dybt ulige verdener,

med forskellige livs- og arbejdsvilkår, politiske bekymringer og kropsligt forankrede spor af sårbarhed. Der er mange forskelle i kunstens prekære funktionsmåder, som er knyttede til køn, klasse, økonomisk situation, helbred, geografisk placering politisk miljø etc. Ofte adresseres disse forskelle som temaer i kunsten, men dette påvirker sjældent livs- og arbejdsformerne. Hvordan er det muligt at omfavne mangfoldigheder i arbejdssituationer og opfinde måder at anerkende og vise omsorg for forskelle? Kunstens felt er fuldt af symptomer på samtidens verden, et felt af uligheder og magtdynamikker, underlagt vækstøkonomien og fordringen om konstant udvikling. På denne måde skal vi sammenvæve prekaritetsdiskursen med de faktiske situationer, hvor der arbejdes, leves, samtales, og drømmes. Her er feministiske tilgange værdige eksempler på den skiftende forståelse af politik, som ikke kan fungere uden for den situerede etiske relationalitet. En sådan relationalitet åbner sig som en måde at bebo verden (og kunsten) på, hvori prekaritet er vævet sammen med ligheden, eksistensen og overlevelsen, og med udviklingen af den kropslige og poetiske forestillingskraft, og således viser hvordan den ulige afhængighed på mange forskellige niveauer findes i kernen af livet og af den poetiske erfaring.

Heri afdækker kunstneriske praksisformer sig selv som fordelingspraksisser, der kræver nye infrastrukturelle og miljømæssige organiseringer, hvor relationerne mellem kunstnerne, produktionsformerne og delingen bliver mere retfærdige, balancerede og sammensatte. På den måde

er kunstpraksisser åbne over for udviklingen og praktiseringen af en *oikos*, en økonomi, som er retfærdig og lige, og som gennem omsorg og støtte er mere sammenvævet med kunstnernes liv. Således kan kunsten også blive mere bæredygtig og ikke så besat af sin egen stadigt fremadskridende udvikling og produktion af projekter. Med prekær nærhed mellem liv og kunst etablerer en feministisk politik praksisser hvorigennem kunst kan skabes i forståelse for den gensidige afhængighed og anerkendelsen af forskellene inde fra den delte sårbarhed. Dette kan underminere entreprenørskabsforestillingen og det uafhængige kunstnerideal. I stedet bliver kunstneriske praksisser del af komplekse samlivs- og samarbejdssystemer, og åbne for en mere situeret, mikropolitisk forestillingskraft.



BILLEDKUNST
SKOLERNE

Det Kongelige
Danske Kunstakademi

**KUNSTEN
SOM
FORUM**
ART AS FORUM



KØBENHAVNS
UNIVERSITET

Kunsten som Forum på tryk er en skriftserie med udvalgte tekster om kunstteori og -praksis, som på forskellig vis gentænker forholdet mellem kunsten og det sociale.

Formålet med serien er at styrke udvekslingen mellem kunstens teori og praksis og invitere en bredere kreds af kunstens interessenter – producenter, formidlere og publikum – ind i igangværende samtaler om kunsten og dens fællesskaber i bredeste forstand.

Serien er udgivet i et samarbejde mellem Kunsten som Forum, Ny Carlsbergfondets forskningscenter på Københavns Universitet og Billedkunstskolernes Forlag.





Billedkunstskolernes forlag

