

Livet som vare

Boganmeldelse: Bojana Kunst: Artist at Work, 2015

Af Cecilie Ullerup Schmidt

Har performancekunsten brolagt vejen for kapitalismens behov for dynamisk vækst gennem transgression og transformation? Er forsøget på en kritisk position i scenekunsten ganske forgæves, fordi alt – autenticitet og socialitet, emancipation, participation og politisk agenda – er salgbart? I bogen *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism* gør Bojana Kunst op med performancekunstens transformative løfter, der i samtiden blomstrer som varer på kunstmarkedet alt imens kunstnerne lever et hyperaktivt, isoleret og prekært arbejdsliv. Bogen er med sin teoretiske karakterisering og begrebsliggørelse af relationen mellem kunst og kapitalisme et absolut *must-read*, men tilbyder i analysen af konkrete performancekunstværker – set fra et feministisk, post-marxistisk perspektiv – for lette, privilegerede løsninger som dovenskab og ikke-arbejde.

Generobring af livet i senkapitalismen

Slovenske Bojana Kunst, der er professor for MA i Koreografi og Performance i Giessen, Tyskland, har længe været en fremtrædende teoretiker i diskursen om performance som model for post-Fordistisk projektarbejde, subjektivering og prekarisering. Kunst har med essays og lectures peget på især *dovenskab*, *passivitet* og *ikke-arbejde* som modstandsformer, der frasiger sig perfekt og permanent performance (se Kunst 2010, 2011, 2012). I den allerede populære bog *Artist at Work*, der udkom på det venstreorienterede, hippe new-yorker-forlag Verso Books i januar 2016, genkender jeg en del af hendes analyser, når Kunst skriver sig igennem sit ubehag ved kunstens forbilledlige hyperaktivitet i senkapitalismen.

I bogens fem kapitler arbejder hun sig igennem de indgreb i livet, som post-Fordismens arbejdsbetingelser har forårsaget. I første kapitel kridter Kunst banen op for sin kritik af kunsten i kapitalismen ved at adskille *politik* fra *det politiske*. Hun trækker linjer til bl.a. den tyske filosof Walter Benjamin, der allerede i 1934 i essayet *Der Autor als Produzent* påpegede, at kunsten må se sine egne betingelser efter i sømmene for at være politisk. Ikke *hvad* kunsten siger er politisk (det er ren politik). Det politiske finder sted i *hvordan* kunsten producerer. Her fortsætter Kunst til den franske filosof Jacques Rancière, der taler om forhandlingen af *det fælles* (the common) som det sted, hvor det politiske udspilles. Og det er ifølge den italienske filosof Giorgio Agamben netop i den fælles sfære – livet! – at senkapitalismen også agerer: den kopierer vores socialitet, gør venskaber til netværk og deltagelse til produktion. Det store politiske slag i det 21. århundrede handler derfor om at generobre livet, ifølge Kunst.

Autenticitet og socialitet som varer

I bogens andet og tredje kapitel finder man de vigtigste og mest præcise analyser af hvordan performancekunsten har bidraget med væsentlige *features* i senkapitalismen. Andet kapitel handler om produktionen af subjektivitet. Kunst griber fat i performancekunstens løfte om *transformation* af individet, hvilket hun i senkapitalismen oversætter til *radikal konsum*. Her er selvet blevet til en professionaliseret vare, der approprierer personlighed og standardiserer attributter som kreativitet, forestillingskraft og ”det unikke”. Det intime, private og autentiske er til salg og *det fælles* i normaliteten udviskes.

Det akkumulative potentiale for kapitalen finder Kunst i løftet om *det nye*: "our surplus lies primarily in the fact that we are subjects about whom something new can always be discovered" (Kunst 2015:30). Her bliver performeren – konstant producerende, transformerende, intim og affektiv – virtuosen i samtidens kapitalisme, idet performeren standardiserer, instrumentaliserer og kontrollerer det private som vare. Kunst har fat i en grundforståelse i performancekunsten, hvor performeren arbejder med *sig selv* som materiale og ikke med en rolle som i skuespilkunsten. Men det er også performancekunsten i dens værste udgave: som klæd-ud-skabet, der tjener enhver herres ønsker (vi husker, hvordan den amerikanske, feministiske filosof Judith Butler harcelerer imod forståelsen af kønsperformance som en fiffig klæd-ud-leg, imens den ifølge Butler er en smertelig og politisk handling for den enkelte). Begrebet om den instrumentaliserende performancekunst kobler Kunst dog konkret – og måske berettiget – til Marina Abramovic som performancebrand og arbejdsgiver. Kunst refererer en disput mellem den amerikanske koreograf Yvonne Rainer og Abramovic, hvor førstnævnte angriber sidstnævnte for at sælge ud af sin biografi og autenticitet, samt delegere performancen af selvsamme 'autenticitet' til underbetalte studerende i forbindelse med en eksklusiv, iscenesat middag for sponsorer (plads ved middagsbordet mellem 25.000 og 100.000\$) under Los Angeles Museum Gala. Disputten er emblematiske for *hvordan* performancekunsten agerer politisk i sin (ikke)fordeling af produktionsmidler og reproduktion af 'autentisk' subjektivitet som vare. Eksemplet står som ét af de bedste i *Artist at Work*, fordi Kunst her analyserer på tværs af produktionsbetingelser og værk, fremfor kun at se på værkets form og indhold i sig selv.

I tredje kapitel tager Kunst fat om en anden *hot* vare i performancekunsten, nemlig socialiteten. Performativ fællesskab og samarbejde giver os tro på muligheden for social

forandring. Derfor er publikumsdeltagelse blevet et must på museumsfabrikken. Kunst angriber i forlængelse af den amerikanske kunsthistoriker Claire Bishop det participative hysteri, der kun fører til midlertidige, ikke-bæredygtige fællesskaber i kunstrummet á la massekoreografier på Tate Modern. Kunst tilføjer en vigtig pointe i forlængelse af Bishop: Ikke blot er de midlertidige fællesskaber konsumeret politikalitet, de store koreograferede grupper af publikummer er også gratisarbejde i museet. Kunst fremhæver den tætte relation mellem *exploration* (udforskning) og *exploitation* (udnyttelse) på museet, dvs. at den participatoriske bølge på den ene side skaber store og på den anden side uproportionelt billige værker. Prosumerismen i kunstinstitutionen ændrer dog ikke på, at autoren lever i bedste velgående: Tino Sehgal og Boris Charmatz er strålende eksempler på, hvordan koreografens enesignatur står stærkest efter den efemere fællesdans.

Om det kollektive arbejde i kunsten – der ikke er det samme som samarbejdet i en *hub*, et kortvarende *teamwork* eller arbejdet på et delekontor – skriver Kunst, at *tidsmanagement*, altså koordineringen af den individuelle tid i det fælles, er det centrale, politiske forhandlingsfelt. Kontinuerligt samarbejde er tidskrævende. I dag er den fælles arbejdsform udfordret af kunstmarkedets fleksibilitet og mobilitet: arbejderne er adskilt geografisk, arbejder på parallelle projekter samtidigt, og vi tæller ikke timer for at holde kontakt, selvom arbejdets værdi produceres netop i socialiteten. Kunst mener at socialiteten er truet i senkapitalismen: den sælger som brand – en kreativ generator, men anerkendes ikke i sin 'besværlighed': Det krævende, affektive arbejde med at forene tid, temperament og individuelle begær. Med eksempel i et værk af det russiske kollektiv Chto Delat's filmiske parafrasering af maleriet *The Builders of Bratsk* (Viktor Popkov, 1961), viser Kunst hvordan kunstnere kan tematisere deres antiheroiske arbejde, spildtid, konflikter

og 'hængen ud' i kollektivet, altså synliggøre den umiddelbart uproduktive socialitet. Det er et lidt typisk eksempel for, hvordan Kunst agerer med værker i sin teoridannelse: hun applicerer teorien på et *perfect match*, hvilket gør analysen lettere kedelig som læsning ved siden af det referencerige teoretiske fundament.

Synliggørelse af det strukturelt udsatte og tabte

Kapitel fire danner et dansehistorisk overblik over rytmer og massekoreografier i Fordismen, versus de individualiserede, men stadig overraskende standardiserede bevægelsesmønstre i post-Fordismen. Her er hovedpointen, at der under Fordismen var behov for *frigørelse* fra samlebandskroppen, hvorimod produktionsimperativet i post-Fordismen er den konstante transformation og dermed konstant "frigørelse". Den post-Fordistiske arbejder er omstillingsparat, i stand til at "move with the world" (Paolo Virno hos Kunst 2015:115) og bevæge sig flydende – kan vi genkende det i samtidsdansen? Overgangen fra Fordisme til post-Fordisme i 1970'erne karakteriseres også ved ophævelsen af adskillelsen mellem arbejde og fritid. Den tabte, ikke-brugbare tid genopdages og -erobres ifølge Kunst i langsomme og/ellers *durational* performances, fordi temporaliteten, som vi kender den fra den senkapitalistiske hyperaktivitet, sættes ud af spil. Der er altså mulighed for opvågning og modstand. Og Kunst finder modstandsformer hos bl.a. sin ægtefælle Igor Stromajer og kollegaen Brane Zorman, der i det senkapitalistiske *flow* sætter tempoet ned i en ineffektiv robotperformance, *Ballettikka Internettikka* (2007).

Benarbejdet i generobringen af livet skal fortsættes og derfor er synliggørelsen af usynligt arbejde motivet i det femte kapitel, som rent strukturelt sagtens kunne have ligget som bogens andet kapitel, da de skaber en bred socio-økonomisk kontekst som horisont for de mere specifikke performance- og dansehistoriske læsninger. Kunst opridser de strukturelt

prekære betingelser for kunstarbejdet i en post-Fordistisk kontekst, der griber langt ind i privatsfæren: overarbejdet på selvet, de ulønnede aktiviteter, nattespekulationen i afkast i fremtiden (Kunst analyserer på brillant vis projektarbejdets konstante "projicering" ind i fremtiden), følelsesmæssig udmattelse, ensomhed i den konstante mobilitet, samt det rytmisk standardiserede liv med ansøgning-proces-produkt-evaluering-repeat og konstant kommunikation om og diskursivering af eget arbejde og liv. Performancekunsten producerer altså værdier som autenticitet, socialitet og forestillinger om emanciperet transformation, alt imens performancekunstneren har givet afkøb på retten til (privat)liv. Her rammer Kunst det centrale paradoks for kunstarbejdet: "The artist's work reveals that the artist actually works at the margin of the contemporary economy: the artist's work is at the core of value production, but is profoundly separated or entirely excluded from it" (2015:150). Værdien af kunstarbejde stiger, anerkendelsen og udbetalingen mangler.

Dovenskab og ikke-arbejde: et privilegeret opråb?

Kunst skriver i en kontekst af især østeuropæiske kunst- og performanceteoretikere, der skarpt optegner, hvordan performancekunsten og kapitalismen længe har ligget i ske med hinanden. Her er *potentiale*, *emancipation* og *transformation* buzzwords, som man ikke længere kan love i kunsten eller fremskrive i teoridannelsen uden også at stille spørgsmålene: hvem arbejder vi for, når vi emanciperer os, regenererer eller udvikler nyt i performancekunsten? Hvem producerer værdi, og hvem indkasserer? Er kunstens 'udviklingspotentiale' lig med kapitalismens imperativ om vækst? *Artist at Work* stiller dermed nogle spørgsmål, som fra nu af (senest!) ikke er til at komme udenom i relationen mellem performancekunstens historiske, politiske agenda og dens reception som dynamisk modefænomen i samtiden.

På den anden side skriver Kunst sig også ind i en post-marxistisk kontekst, der skriver arbejdets historie og fremhæver modstandsformer, der kan sætte en kæp i hjulet på det kapitalistiske *drive*. Her foreslår Kunst i bogens sidste kapitel ligesom en del andre, især eksponenter for den italienske autonomia-bevægelse som Michael Hardt og Toni Negi, Franco "Bifo" Berardi eller Paolo Virno, *ikke-arbejdet, dovenskaben* og *stilstanden* – andetsteds strejken – som konkrete modsvar. En feministisk afdeling af samme bevægelse repræsenteret primært af den italienske filosof Silvia Federici vil dog mene, at både Marx og ovennævnte kommer til kort i deres analyse af kapitalismens værdiproduktion, så længe de ikke indbefatter det (kvindelige) reproduktive arbejde: det følelsesmæssige, huslige og omsorgskrævende arbejde i hjemmet, som altid har været usynligt og ubetalt, og som udgjorde halvdelen og stadig udgør en stor del af den samlede produktion af arbejdsstyrken. Federici pointerer at omsorgsarbejderen ikke kan strejke eller være doven: barnet skal hentes og bringes, barnet skriger, barnet sulter – og staten eller arbejdsgiveren finder ikke en erstatning for arbejdet (Federici 2013). Denne blinde vinkel synes også at ligge over Kunst's læsning af kunstarbejdet: kønnede betingelser spiller ingen synderlig rolle. Et brillant bud på en feministisk læsning af kunstarbejdet findes derimod hos den yngre, estiske kurator Airi Triisberg, der teoretiserer over lighederne mellem kunstarbejde og *care work* som arbejde ud fra kærlighed og hengivelse med samme vilkår: Manglende social og økonomisk anerkendelse, "producerer ikke noget brugbart", arbejdet der kolliderer ved personligt fravær, isolationen i eget atelier/hjem som grund til manglende solidarisering etc. (Triisberg et. al. 2015: 85-99). I det (kunst)arbejderkamp og feministisk politik forenes opstår en kompleks og radikal kamp for den fælles generobring og reorganisering af *hele* livet for *alle*. Og der er masser af konkret arbejde for synliggørelse og arbejderrettigheder i senkapitalismen: her

er dovenskaben og ikke-arbejdet kun små, privilegerede opråb i en strukturel revolution.

Cecilie Ullerup Schmidt

Performancekunstner, kurator og skriver ph.d. på Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

Federici, 2013, *A Feminist Critique of Marx*. 29.5.2013. The End of Capitalism. <https://endofcapitalism.com/2013/05/29/a-feminist-critique-of-marx-by-silvia-federici/> (tilgået 18.12.2016).

Kunst, Bojana, 2015. *Artist at Work*, Verso.

Kunst, Bojana, 2011. *The Project Horizon: On the Temporality of Making*. Le Journal des Laboratoires. Sept-Dec. 2011.

Kunst, Bojana, 2012. *On consumption, laziness and less work*. Performance Research, Vol. 17:6, 2012, pp. 116-125.

Kunst, Bojana. 2010. *How Time Can Dispossess: On Duration and Movement in Contemporary Performance*. Maska. Ljubljana.

Henriksson, Minna, Krikortz, Erik & Triisberg, Arri., 2015. *Art Workers – Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice*. Berlin/ Helsinki/ Stockholm/ Tallin.