

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 Reproduktion 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
Umschlaggestaltung und Basisdesign: Pascale Osterwalder

transversal texts, 2019
eipcp Wien, Linz, Berlin, London, Málaga, Zürich
ZVR: 985567206
A-1060 Wien, Gumpendorferstraße 63b
A-4040 Linz, Harruckerstraße 7
contact@eipcp.net
eipcp.net | transversal.at

Die Buchproduktion wurde von der Gesellschaft der Freunde und Freundinnen der bildenden Künste in Wien unterstützt. Das eipcp 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 *Adraneia*, Organisation

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

2. Historische Streikpraktiken im Kunstmfeld: 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

3. Gegenwärtige Streikpraktiken der Kunst	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
4. Mehr als Kunst bestreiken	149
Das Prinzip der Verschuldung als Regierungskunst	150
Der Schuldenstreik – Strike Debt Bewegungen	156
Die Sprache bestreiken – 1. März Migrant_innenstreik	162
5. Nachwort	171
Literaturverzeichnis	179
Danksagung	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.¹ 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, prekarisierten „kreativen“

¹ 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?² 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?³

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 Ökonomien 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.⁴ 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 Gouvernementalität gefasst. Im Rahmen der Kulturindustrien kanalisiert das Motiv und Dispositiv der Kreativität die Neudefinition der Arbeitsbedingungen und die Intensivierung von Prekarisierung und Selbstprekarisierung.⁵ In diesem Zusammenhang bezeichnet das Dispositiv eine feingegliederte Anordnung von diskursiven Apparaten, Wissensbeständen, Verwaltungspolitiken, Regierungs rationalitäten, moralischen Ökonomien, subjektiven Prozessen und affektiven Dispositionen, die an der Produktion, Verwaltung und Legitimierung einer neuen – prekären, wenn auch fesseln den – Kulturwirtschaft arbeiten.

Aus dieser Perspektive stützt sich das aufkommende Paradigma der Gouvernementalität durch Kreativität auf ein ursprüngliches, transzendentales 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., „Gouvernementalität 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 technologisch-utopischer Interaktivität, hyperaktiver Vernetzung und Multi-Skills, Plattform-Selbstunternehmertum und New-Media-Unternehmenskultur unterstützen die aufkommenden und intensivierten Regime von prekarisierten, 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 „überpolitisierter“ 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, abgefertigt, 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 Institutionality 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