

»UMRETI IN ZAPUSTITI SVILO KAPITALU«:
ABSTRAKTNO DELO, UMETNOST
IN REPRODUKCIJA

MARINA VISCHMIDT

Pri preučevanju zgodovin ženskega ustvarjanja na retrospektivno širokem in spornem polju »konceptualne umetnosti« ter ob branju socialistične in marksistične feministične teorije, objavljene kakšnega pol desetletja pozneje, naletimo na podobno prevpraševanje prevzetih idej. V prvem primeru gre za prevpraševanje uveljavljenih idej o umetnosti in za razmerje ženskega dela do njih; v drugem gre za prevpraševanje uveljavljenih idej o delu in politični subjektivnosti ter za razmerje ženskega dela do teh idej. Če pogledamo, na primer, »Maintenance Art Manifesto« (Manifest umetnosti vzdrževanja) ameriške umetnice Mierle Laderman Ukeles iz leta 1969 in »The Power of Women and the Subversion of the Community« (Moč žensk in subverzija skupnosti) italijanske avtonomiistične feministke Mariarose Dalla Costa iz leta 1972,¹ opazimo skupen poudarek na ženskah kot izvrševalkah nevidnega, nepriznanega, razvrednotenega in neplačanega vzdrževalnega, organizacijskega in skrbstvenega dela. To delo je predpogoj za tisto, kar je cenjeno in resno vzeto, o čemer tečejo razprave: umetnost, plačano delo, razredni boj. S takratnim jezikom dekonstrukcije bi dejali, da gre za *suplementarno* razmerje: marginalizirano, ki konstituira osrednje v svoji osrednosti prav prek svoje izključitve. V prvem primeru je poudarek na infiltriranju v institucionalne hrame umetnosti, tako fizične kot diskurzivne. Gre za uprizarjanje nevsiljivih vzdrževalnih (gospodinjskih) dejanj v sodelovanju z muzejskim osebjem; dokumentacija in podpisana potrdila potem vzpostavijo ta dejanja kot umetnost. Mierle Laderman Ukeles se je z metlico za prah in tekočino za čiščenje stekla vrtela okrog eksponatov, pomivala muzejske stopnice in med čiščenjem naganjala upravno osebje iz njihovih pisarn. S tem ni le opozarjala na neogibno, a zakrito predpostavko delovanja muzeja (in vsake ustanove, javne ali zasebne), na fizično vzdrževanje, pač pa tudi na upravne in kuratorske postopke, ki se prav tako

¹ [Soavtorica tega dela je Selma James – op. prev.]

umaknejo v zakulisje, da ne bi krnili avtoritete in privlačnosti razstavišča. Pokazala je svet, v katerem tovrstne dejavnosti enako legitimno sodijo v umetnost kot predmeti in bolj hipni predlogi ali dokumenti konceptualne umetnosti, s tem pa predlagala razveljavljenje morfološke, ontološke, slovnične, pa tudi politične situacije, ki postavlja pojav umetnosti in pojav dela za nezdružljivi, čeprav izrazito prepleteni dejavnosti. Če se je dnevno neplačano delo, ki ga opravljajo večinoma ženske v gospodinjstvu, lahko preselilo v muzej in se poskušalo legitimno vzpostaviti kot umetnost, ni bilo več samoumevno, da to delo velja za bolj »naravno« od tistega, ki je posvečeno kot umetnost, in za manj javno od tistega, izvajanega v več ali manj javnem kontekstu ter formalno nadomeščenega s plačo in varnostjo, ki izhaja iz zaposlitve. Še več, slednje nima možnosti za uspeh brez prvega.

Prav to notranjo naravo neplačanega, razvrednotenega dela v primerjavi s plačanim delom – v marksističnih pojmihi so o tem razpravljali kot o razmerju med »reproduktivnim« in »produktivnim« delom – je problematizirala tudi sočasna struja marksističnega feminizma, ki so jo zastopale avtorice in aktivistke, kot so Mariarosa Dalla Costa, Leopoldina Fortunati in Silvia Federici, njihovo analizo pa je pozneje deloma prevzela tudi struja *Wages for Housework* (Plačilo za gospodinjsko delo). Italijanskim feministkam z izkušnjami in teorijo avtonomnega marksizma se je zdelo nujno podati revizijo marksizma, v kateri so neplačano delo – gospodinjsko, širše pa tudi vse »skrbstveno« in »emocionalno« delo – razumele kot *neposredno* produktivno delo, saj je ustvarjalo nekaj, kar je Marx označil za »to svojevrstno blago«, delovno silo, kot tako pa se je neposredno vpisovalo v krogotoke kapitalistične produkcije vrednosti. To je pozneje postala ključna postavka kampanje *Wages for Housework*: če gospodinjsko delo proizvaja blago, so sklenili, mora biti plačano enako kot vsako drugo delo zunaj doma, ki proizvaja blago. S svojim feminističnim nasprotovanjem naravnosti neplačanega ženskega gospodinjskega dela in zatiranja, ki je posledica s tem povezanih materialnih odvisnosti, je bilo to stališče sicer radikalno, vendar so ga kritizirali zaradi njegove neizrazite emancipatornosti. Slednje bi lahko povzeli kot zahtevo, usmerjeno na kapitalistično državo, ki bi zamajala njena politična in ekonomska sredstva ter privedla do njenega zloma – tako kot dandanes dokazujejo bolj militantni zagovorniki temeljnega dohodka.² To stališče

² V besedilu iz leta 2006 sem gibanje *Wages for Housework* in evropsko kampanjo za »temeljni dohodek« opredelila kot »reformne, ki predpostavljajo revolucijo« – ki pa tendenčno, zaradi svojega pretiranega nasprotovanja shirani socialni državi, hkrati morda znova vzpostavljajo razredna razmerja (Vischmidt 2007).

so kritizirali tudi zato, ker je prispevalo – prek instrumenta plač in biopolitičnega nadzora s strani socialne države, ki ga upravlja – k paradoksnemu izidu, to je še tesnejšemu priklepanju žensk in otrok k domačemu delu.

Med feminističnimi konceptualnimi umetnicami sem doslej omenila Mierle Laderman Ukeles, lahko pa pomislimo tudi na njene sodobnice, kot sta Mary Kelly in Martha Rosler. Ti umetnici, pravi umetnostna zgodovinarica Siona Wilson, v svojih samostojnih in skupinskih projektih, kot so razstava *Women and Work* (Ženske in delo) ali filma *Women of the Rhondda* (Ženske iz Rhondde) in *Nightcleaner* (Nočna čistilka), »analizirata položaj 'ženske' v kritičnem razmerju do tradicionalnega marksističnega pojmovanja razreda; vsak od teh projektov zastavlja vprašanje o politični kolektivnosti«. Siona Wilson tudi pravi, da je »napetost med produkcijo in reprodukcijo« ključna točka dela Mary Kelly v tistem času;³ ključno mesto v feministični razpravi o družbenih in ideoloških vidikih institucije materinstva je seveda imela njena slavna razstava osebnih drobnarij za vzgojo otrok, naslovljena *Post-Partum Document* (Dokument Post-Partum), v Institute of Contemporary Art v Londonu. Toda tako v potezah feminističnih konceptualnih umetnic kot tudi v analizi italijanskih marksističnih feministk iz sedemdesetih let 20. stoletja je danes za nas verjetno poučnejši njihov uvod v razprave, ki potekajo v zadnjem desetletju ali še dlje o vrednotenju subjektivnosti v sodobnih, tako imenovanih »postfordističnih« zahodnih ekonomijah. Te razprave so neločljivo povezane z novo globalno delitvijo dela, s prenašanjem proizvodnje k podpogodbenim izvajalcem (»outsourcing«) in s poblagovljenjem netržnih storitev, ki jih je nekdanj subvencionirala država, ter z gospodarsko in politično usmeritvijo k proizvodnji »izkušenj« in »družbenih razmerij« kot blaga, namesto k proizvodnji stvari – čeprav, kot je ugotovil Marx, je bila ta težnja vključena v nastanek kapitala kot produkcijskega načina že od vsega začetka. Spomnimo se odlomka o blagovnem fetišizmu:

Nasprotno pa blagovna oblika in tisti vrednostni odnos med produkti dela, v katerem se predstavlja, nima absolutno nič opraviti z njeno fizično naravo in z odnosi med stvarmi, ki od tod izvirajo. Samo določeni družbeni odnos med ljudmi samimi je tisti, ki tukaj v njihovih očeh privzame fantazmagorično obliko odnosa med stvarmi. ... To imenujem fetišizem, ki se prilepi produktom dela, brž ko se producirajo kot blago, in ki je zato neločljiv od blagovne produkcije.⁴

³ Wilson 2008, 80.

⁴ Marx 1961, 85 (prevedel Stane Krašovec).

Ta preplet ustvarjalne subjektivnosti in blaga je seveda tudi v korenih sporne zapuščine konceptualne in postkonceptualne umetnosti, ki je zavračanje predmeta razumela kot poskus zaobitja ali nevtraliziranja umetniškega trga, utemeljenega na trgovanju z luksuznim blagom, medtem ko zdaj pogosto velja, da je preprosto krepila ali nakazovala ekonomski premik k storitvam in intelektualni lastnini, s tem pa sprožila ali odsevala razmah tržnih razmerij, ne pa njihov upad. Številni takratni umetniki seveda niso politično nasprotovali trgu. Že leta 1969 je Sol LeWitt dejal: »Ne prodajam blaga, prodajam ideje.«⁵ Po drugi strani je bila »umetnost vzdrževanja« izjemen preplet feminističnega skepticizma o spolni in družbeni delitvi dela ter je vzpostavila umetnost in delo kot ontološko in ekonomsko dihotomijo. V navezavi z marksistično feministično analizo je tudi dojela, da je produkcija subjektivnosti glavni rezultat te strukture delitve in hierarhije ter vloge, ki sta jo igrali pri reproduciranju dinamike moči in ohranjanju privilegijev. Razumela je, kako je ta produkcija lahko postala politično pomembna, takoj ko se je pokazala njena zmožnost ustvarjanja vrednosti.

Glavni prispevek avtonomnega marksizma – kot so ga teoretizirali in prakticirali v tistem času ter z njegovimi morda bolj akademskimi in zgodovinskimi odmevi dandanes – je bila opredelitev ključnega mesta subjektivnosti v politični sestavi delavskega razreda, češ da je to subjektivnost mogoče najti v vsakodnevnih praksah samoorganiziranja, sabotiranja, absentizma in nekonformizma, ki ideološko in materialno spodjedajo kapitalistično disciplino. To je bilo tudi stično mesto med delavskimi boji in drugimi družbenimi gibanji (feminizmom, študenti, gejevskim gibanjem in drugimi družbenimi manjšinami), saj je subjektivnost postala sporen teritorij v »postindustrijski« sferi, kjer so senzibilnost, spoznavnost in sociabilnost postajali neposredno produktivni za kapital in tovarna ni bila več glavno mesto boja – zdaj je bila to »socialna tovarna«. Poleg tega so, v nasprotju z mnogimi drugimi različicami marksističnega in socialističnega mišljenja, operaistične in avtonomistične analize (Tronti, Negri in drugi) delavski razred dojemale ne le kot politično skupnost, ki ne obstaja brez boja, temveč v resnici kot samovrednoteno entiteto, ki je nastala pred kapitalom, je močnejša od njega in s svojim gibanjem potiska kapital v defenzivo. Za najpomembnejšo v tej zvezi velja produkcija subjektivnosti, kot se manifestira ne le v prestrukturiranju kapitalističnega dela v smeri bolj »družbenih« in »abstraktnih« poklicev, temveč v zavračanju takega dela in razvoju drugih oblik dejavnosti in kolektivne-

⁵ Sol LeWitt v uvodu Alexandra Alberra v Norvell 2001, 1.

ga življenja. Negri je menil, da ima ideja o samovrednotenju, ki je ohranjena tudi v njegovem in Hardtovem pisanju o množtvu, za neposredno posledico erozijo vrednostne forme, saj ekonomije, utemeljene na produkciji afekta in uporabi množične intelektualnosti, ni več mogoče meriti z delovnim časom.

A slednja teza bi lahko zameglila, da gre pri tem, kar se je odvijalo, manj za erozijo vrednostne forme s pomočjo »nematerialnega dela«, bolj pa za neomejen razmah in nalaganje v smislu »nematerialne akumulacije«. To zamegljujejo tudi teoretizacije o političnem, ki poskušajo – zlasti v sodobni umetnosti – emancipatorno politiko obnoviti s pomočjo družbenih razmerij. Podobno so razglabljali sočasni kritiki, ki so pisali o konceptualni umetnosti, češ da »dematerializacija umetniškega objekta« naznanja zasuk v levo na področju lastniških razmerij, ki strukturirajo umetnostne trge in ustanove. Slednje je morda »objektivno« zmotno, vendar imajo ob upoštevanju politične konjunktore desnice njihova razmišljanja, pa tudi razmišljanja o samem delu, nesporen potencial – glede na politične konjunktore v tistem času je bila ta napaka nujna.⁶ Nasprotno pa zgoraj omenjena teza operira z nepristnim patosom, kar je manj opravičljivo. Kot opazuje Stewart Martin: »Ta ironični fetišizem vodi tudi k zmotnim trditvam, da storitveno gospodarstvo oziroma postindustrijska družba peljeta v nekakšno temeljno preobrazbo vrednostne forme. Če kar koli, je poblagovljenje dela pri tem bolj neposredno in eksplicitno.«⁷ Ko razširimo analizo blagovnih razmerij na njihov družbeni vidik, začnemo razumeti, zakaj je bilo ponavljanje storitvenega dela znotraj umetnostne ustanove, kot ga je izvedla Mierle Laderman Ukeles, morda predhodnica številnih praks, usmerjenih k družabnosti in udeležbi ter zbranih pod oznako relacijske estetike. A medtem ko so njene dejavnosti prevpraševale umetnostne formacije, storitve, spol ter javni in zasebni prostor v umetnostni ustanovi kot enem od simptomatičnih krajev, se zdi, da večina umetnostnega vrednotenja »storitvenega dela«, o katerem razpravljajo kot o relacijski estetiki, pomeni korak nazaj, saj umetnostno ustanovo in umetnostni trg nominira za idealna nosilca praks, ki poskušajo problematizirati ontološke in ekonomske delitve med umetnostjo in vsem drugim. Objektivizacija družbenih razmerij in sociabilnost blaga sta proizvod »realne abstrakcije« kapitala kot samovrednotenega subjekta, ki ukaluplja vse družbene in individualne sile v svojo produktivno podo-

⁶ Moje zanimanje za ta vprašanja je pred nedavnim zbudil članek Jacoba Lillemosa »Only a Convict Knows the Necessity of the Escape Attempt. Conceptual Art Beyond the Tragedy of History« (Lillemose 2008).

⁷ Martin 2007, 378–379.

bo (ali pa neproduktivno, če zadnjih nekaj desetletij vlečenja dobičkov, privatiziranja in namišljenega akumuliranja ter sedanji finančni zlom kaj štejejo). Marxov pojem, ki obsega tako ekstenzivno kot intenzivno širjenje vrednostne forme v družbeno življenje, je »realno podrejanje«: z ekstenzivnim mislim na to, da kapitalistična razmerja prežamejo družbeni prostor, z intenzivnim pa, da kapital ustvarja in inkorporira družbeno kot stroj za iztiskanje presežne vrednosti. Sodobni ekonomisti, ki izražajo iz politične izkušnje italijanskega avtonomističnega marksizma, denimo Christian Marazzi, so s pomočjo feminističnih naukov opisali gospodinjsko delo kot najboljši model za razumevanje sedanjega osrednjega mesta storitvene produkcije – ki je v Marxovem času veljala za obrobno – v kapitalu, saj gre za »najjasnejši primer 'produkcije stvari, ki je v celoti vpeta v produkcijo nekega razmerja'«. ⁸

To nam pokaže, da je za analizo in prakso bolj plodno slediti poblagoavljenju družbenih razmerij vzdolž zgodovinske, geopolitične, rasne in spolne delitve dela, kakor postavljati »nematerialno delo« za hegemonsko podobo. Razmišljanje o samovrednotenju kapitala in njegovem neogibnem zakonu gibanja po družbenem prostoru kot o »realni abstrakciji« nam pomaga ohranjati pogled na »nematerialnost« kot dejavnik akumulacije kapitala in novih oblik iztiskanja presežne vrednosti. Pomaga nam razumeti, za kaj gre pri preusmeritvah produkcije subjektivnosti, ki so jih napovedale italijanske marksistične feministke, vključno s političnimi implikacijami njihovega nasprotovanja spolni delitvi dela, umetniškemu delu in vrednosti, ki so jo ustvarjali v tistem času delujoči umetniki. Samovrednotenje kot subjektivna razredna politična strategija ni koherentno; bolje bi bilo govoriti o odpravi vrednotenja, saj je vrednotenje nekaj, kar počne kapital. Poleg tega perspektiva akumuliranja – ne pa delo z oznako nematerialnosti – pojasni razmerje med umetnostjo in denarjem kot nejasnima emblemoma »ustvarjalnosti«. Do tega je prišlo pred kratkim, v povezavi med predmeti, sproduciranimi za hitro rastoči umetnostni trg, in razcvetom tako imenovanih »eksotičnih« finančnih instrumentov, ki so velik del svojega presežnega toka črpali v smeri tega trga. Bližnja podobnost med nedoumnimi umetniškimi deli in nedoumnimi oblikami trgovanja kot alegorijami svobode je najbrž igrala nekakšno magnetno vlogo v toliko, kolikor lahko umetnost in denar na tej ravni označimo za čisto menjalno vrednost. Zaradi prostega padca trga v zadnjih tednih se zdi, da je učinkovitost tega odnosa omajana – a to alegorijo bom razvila pozneje.

⁸ Read 2003, 191.

Vzdrževanje: brisati prah s čistih individualnih stvaritev; ohraniti, kar je novo; podpirati spreminjanje; ščititi napredek; braniti in krepiti napredovanje; obnavljati razburljivost; ponavljati polet: pokazati svoje delo – pokazati ga znova; ohraniti popularnost muzeja sodobne umetnosti, ohraniti ogenj v domačih ognjiščih.⁹

Enako bi lahko mislili, da Mierle Laderman Ukeles s transformacijo dolgočasnega gospodinjskega dela v nekakšen premični storitveni kip v muzeju ni le prevedla sfere »narave« (reprodukcije) v sfero umetnosti (produkcije), temveč je sfero »narave« kot preprosto dano in nereflektivno prevedla tudi v sfero estetike, ki je brezinteresna sfera svobodne igre zmožnosti – v kantovskem smislu. S tem ni hotela izjaviti, da je gospodinjsko delo lahko zabavno, temveč da gospodinjsko delo kot ženska domača vloga, iztrgano iz svojega generičnega okolja, ni ne bolj ne manj arbitrarno in performativno kakor vsa druga podobna dela konceptualne umetnosti, pa naj gre za umetnine Roberta Barryja, narejene iz zraka, ali za indekse skupine Art&Language (slednje bi lahko bolj neposredno primerjali z delom M. L. Ukeles, saj vzpostavlja družbeno razmerje kot umetniško instalacijo in s tem prelamlja pogled – na način *mise-en-abyme* – na uveljavljeno družbeno razmerje med umetnostno sfero in njegovim institucionalnim nosilcem). Poleg tega bi lahko nedoločenost estetskega razsojanja in naključnost, ki prežema umetniško subjektivnost v kantovski in deloma romantični estetiki, provokativno vzporejali s konceptom »abstraktnega dela« pri Marxu – v smislu generične sposobnosti za opravljanje kakršnega koli kapitalističnega dela. Pri Marxu, pa tudi pri poznejših piscih, kot so Alfred Sohn-Rethel ter Adorno in Horkheimer, opazimo vzpostavljanje analogije med porajajočo se blagovno kulturo ter posledičnimi premiki v delitvi dela na eni strani in med pojmi suverenosti ter subjektivnosti, denimo transcendentalnim idealizmom Kantove topologije razuma, razsojanja in doktrine zmožnosti, na drugi. Seveda pa ta konstelacija zahteva precej obširnejšo analizo, kakor jo lahko razvijem v okvirih tega besedila.

Tukaj bom namreč poskusila predvsem vzpostaviti sugestivno zvezo med idejo svobodnega in nedoločenega razsojanja, izraženega kot raztapljanje družbenih razmerij v slovnico umetnosti, ter »realno abstrakcijo« raztapljanja družbenih razmerij v kapitalistično delo.

Prvič, gre za abstrakcijo, ki spremlja obstoj delovne sile kot čista možnost. Marx v *Grundrisse* takole opredeli vstop delovne sile v kroženje blaga na točki, ko je prodano delodajalcu: »Uporabna vrednost, ki jo more delavec ponuditi ... ni materializirana v nekem produktu, sploh ne

⁹ Laderman Ukeles 2000.

eksistira zunaj njega, torej ne eksistira dejansko, ampak le po možnosti, kot njegova sposobnost.«¹⁰ Prav zato ji, kot sem že navedla, drugje pravi »to svojevrstno blago«. Italijanski politični filozof Paolo Virno takole razmišlja o tej neodločnosti med objektiviranjem in potencialnostjo:

Potencialnost je torej mogoča le tam, kjer je radikalno ločena od delovanja, na katerega se nanaša. Delavka prodaja svojo delovno silo, ker ne more delati samostojno, saj nima produkcijskih sredstev ... Svobodna in razlaščena hkrati: zakonska neodvisnost gre skupaj z materialno odvisnostjo. [6] Le presečišče teh dveh okoliščin zagotavlja, da se potencialnost v svetu videzov uveljavi kot konkretna uresničitev menjave ...¹¹

Če naj gre za kritični in ne za metafizični argument, je treba paziti, da dokaj zavajajočega izraza »svet videzov« ne jemljemo dobesedno: pri Marxu ima isto dialektično konotacijo kot »ideologija« ali »realna abstrakcija«, Virno pa se tukaj dotakne pomembne točke, ki ostane v tem eseju nekako nerazvita. Gre za to, da potencialnost – z njeno filozofsko, znanstveno in zdravorazumsko razsežnostjo brezmejnosti ali nedoločenosti – ob njenem nastanku oblikujejo okoliščine, ki ji dopuščajo, da se uresniči: namreč, obzorje kapitalistične menjave. Zdaj se lahko spet na kratko dotaknemo marksističnih feministk – s to analizo bi se sicer verjetno strinjala tudi večina »mainstreamovskih« feminističnih mišljenjskih šol – in feminističnih konceptualnih umetnic. Ugotovile so, da dozdevno naravna in svobodna območja gospodinjskega in skrbstvenega dela ter dozdevno nedoločeno in svobodno sfero umetnosti v resnici močno strukturirajo in regulirajo iste hierarhije, ki delujejo tudi v svetu, iz katerega naj bi bila ta dejanja izvzeta in ki dejansko uporablja njihov negotov in pomožen status za reproduciranje izključitev in pogojne svobode. A vse to je le paleoideološka kritika, v kolikor ne raziščemo spoznavnega in političnega prekrivanja med pojmi abstrakcije, ki podpirajo kapitalistično menjavo in abstraktno delo, ter potencialnostjo, ki je tej abstrakciji inherentna kot antagonistična dinamika.

Pri Marxu in poznejših komentatorjih, na primer Jasonu Readu v njegovi *Micropolitics of Capital* (Mikropolitika kapitala), je ta antagonizem ujet v pojme razlikovanja med abstraktnim delom, to je vsakim delom, opravljanim za mezdo v kapitalistični ekonomiji – kar je generični družbeni pogoj kapitalističnega dela –, in »živim delom«, to je potrebami, željami in nagnjenji prodajalcev delovne sile, ki predstavljajo presežek ali

¹⁰ Marx 1985, 160 (prevedel Rado Riha).

¹¹ Virno 1999.

konstitutivno zunanost dinamiki izkoriščanja.¹² Nekateri avtonomistični teoretiki so to »živo delo« hipostazirali kot nedoumljive, spinozovske sile množstva, ki so tik na tem, da se s svojo izjemno vitalnostjo in samoorganiziranimi mrežami otresejo kapitalističnega krvosesa. S tem v mislih bi želela vsaj za trenutek pozabiti na razlikovanje med abstraktnim in »živim« delom ter poskušala gonilno silo antagonizma poiskati neposredno v abstraktnem delu samem, neposredno v blagovnem razmerju. Rada bi ugotovila, ali se lahko na ta način izognem utemeljevanju protislovja med notranje antagonističnimi, heterogenimi silami in njihovo logično obliko v »svetu videzov«. Zdi se, da k temu teži ločevanje abstraktnega in »živega« dela, to pa je ena pomembnih omejitev analize kategorije »mnoštva« (namenoma bi od te problematike oddvojila Paola Virna, čeprav je napisal knjigo z naslovom *Grammar of the Multitude*).¹³ Zdi se mi, da je šibka točka te kategorije odpravljanje negativnosti ob hkratnem ohranjanju vidika zgodovinske nujnosti – to je, bi lahko rekli, podobno sprejemanju vseh zgrešenih delov Hegla. Spet prav na kratko bi dejala, da si brez elementa negativnosti ne moremo zamišljati ne razsojanja, ne kritike, ne emancipacije in ne alternativ kapitalističnemu življenju v njegovih okvirih, temveč le varljivo topologijo Imperija, kjer ni nobene zunanosti, kapital pa je množtvu tuj. Dejala bi še, da je tovrstna analiza pod teološkim vplivom in da v znatni meri podpira velik del sektaštva in akademizma, ki razjedata levičarska in protikapitalistična družbena gibanja. Pri tem gre za teologijo čistosti, ne pa za soočanje s protislovji, ki jih udejanjamo in reproduciramo – subjektivno ali ideološko/aksiomatsko – pri delu, trošenju ali drugih dejanjih v našem vsakdanjem življenju. Toda ob tem, kako smo razdeljeni zaradi specializacije, delitve dela, splošne stratifikacije in podobno, to niti ni nepričakovano.

Preklete veliko perem, čistim, kuham, popravljam, podpiram, ohranjam itn. »Delam« (doslej ločeno) tudi umetnost. Zdaj bom preprosto počela te vsakodneвне vzdrževalne reči in jih prignala do zavesti, jih razstavila kot Umetnost. Ves čas razstave bom živela v muzeju, kakor običajno živim doma s svojim možem in otrokom (Prav? Če nočete, da sem tukaj ponoči, bom prihajala vsak dan). Vse to bom počela kot javne umetniške akcije: pometala in mazala bom tla, brisala prah, umivala stene (»talne slike, prašna dela, milni kipi, stenske slike«) ...¹⁴

¹² »Abstraktno delo kot možnost primerjanja in enačenja različnih dejavnosti ter človeškost kot bistvo vsake posamične identitete se v zgodovini pojavita istočasno ... Tako abstraktno delo kot človeškost temeljita v družbenem razmerju, v proizvodnji blaga.« Read 2003, 72.

¹³ [Slovenska izdaja v prevodu Igorja Pribca: Paolo Virno. 2003. *Slovnica množta: k analizi oblik sodobnega življenja*. Ljubljana: Krtina – op. prev.]

¹⁴ Laderman Ukeles 2000.

Ta dodatni navedek iz »Maintenance Art Manifesto« vključujem zato, da bi povzel nekatere moje trditve o avtoričini gesti, pa tudi da bi osvetlil, kaj vse je to delo zajemalo. Približno istočasno so tudi umetniki, kot sta Tehching Hsieh in Linda Montano, razstavljali svoje vsakdanje življenje v umetniškem kontekstu: L. Montano je žvela v galeriji, ki je bila odprta za javnost, T. Hsieh pa je izvedel svoj slaven enoletni performans »štempljanja« (v obtoku je bila le dokumentacija, sam performans je potekal doma). Zdi se, da je slednje deloma relevantno za epohalni premik v ustroju sodobne umetnosti, saj je odsevalo ali napovedovalo premike k postindustrijski organizaciji ekonomije. Komaj dvanajst let prej je umetnik Jens Haaning pripravil umetniški dogodek, v katerem je tekstilno tovarno, katere vodstvo in delavci so bili pretežno Turki, iz predmestja majhnega nizozemskega mesta preprosto premestil v tamkajšnji center za sodobno umetnost. S tem je zelo dobesedno prikazal ekonomsko premeščanje med industrijsko in kulturno produkcijo – ki je tudi sama industrializirana – v kontekstu kulturnega oživljanja in nacionalističnih strahov. Zdi se, da vse te primere povezuje rastoča nedoločnost glede ohranjanja mej med umetniškim in navadnim delom – kapitalistična kultura in kapitalistično delo postajata vse bolj nerazločljiva, saj se subjektivnost in sociabilnost prek proizvodjanja presežne vrednosti vpisujeta v obe sferi. Pogosto in posebej v Haaningovem primeru vidimo, da umetniški prostori in kapital na ozemlju državno subvencioniranih lastniških trgov v ambicioznih »kreativnih mestih« sovpadajo. V tem smislu je nedoločnost prej neposredno produktivna kot pa izjema, ki potrjuje pravilo.

Za evociranje ključnih podmen vsakega od področij, o katerih govori ta članek, lahko vzamemo naslednje štiri vzorčne izjave. Postavtonomiistični marksizem pravi: vse je delo. Feminizem pravi: tudi to je delo. Konceptualna umetnost pravi: kar koli je lahko umetnost. Feministična umetnost pravi: tudi to delo je umetnost. Produkcijo »abstraktnega dela« lahko začnemo razumeti kot njihovo povezovalno nit, pri čemer feministične pozicije redefinirajo tako polje izkoriščanja kot emancipacije. Potencial česar koli, da postane delo, in potencial česar koli, kar ni delo, da postane umetnost ter prevlada vrednostne forme, ki vsakega od njiju producira kot obrnjeno sliko drugega, nam pokaže, da lahko njunemu razmahu in intenziviranju sledimo do kapitala kot končnega samovrednotenega subjekta, ki nima nobenih drugih ontoloških, družbenih ali estetskih atributov mimo neskončne širitve. V tem je tudi bežna podobnost z naslednjo premiso kantovske estetike, s sublimnim. Bolj nedojemljiv in k tveganju usmerjen je svet, ki ga generirajo finančni sistemi, bolj je podoben zdravemu strahu, za katerega Kant in Burke pravita, da spremlja pogle-

de v divjo, neukročeno naravo, kjer ni nobenega doumevanja človeških hotenj ali navad. O nasilju, ki ga nad senzibilnostjo izvaja Sublimno,¹⁵ lahko govorimo tudi v pojmih užitka, ki ga čutimo ob lastni odtujitvi oziroma izkoriščanju. To je nedojemljiv in ideološko naturaliziran sistem – nevarna svoboda, vsiljena tistim, ki nimajo naprodaj ničesar razen svoje delovne sile. O užitku v odtujitvi ali objektifikaciji neodvisnih ali podrejenih človeških sil govori tudi Adornova teorija estetike, po kateri je avtonomija umetnosti vselej – navznoter in navzven – vpeta v svoje končno poblagovljenje. Njena identiteta skrajnega blagovnega fetiša zgubi vsako zvezo z uporabno vrednostjo, zaradi katere druga blaga še obstajajo kot resnične potrebe, s tem pa menjava odpravi določenost uporabe. Po tej logiki velja, da bolj ko se umetniški objekti ali prakse poskušajo izogniti svoji fetišistični usodi, bolj korenito se vpnejo v poblagovljenje, ki prežema vsako poro družbenega, kamor bi se radi umestili. To opozorilo velja za vsak maneuver, ki bi hotel razpustiti umetnost v življenje, kakor sta ti sferi vzpostavljeni dandanes.

Adornovemu programu »negativne dialektike« bi bilo treba posvetiti podrobnejšo obravnavo, če bi hoteli zapopasti tisto, za kar dejansko gre. A vendar se mi zdi, da so zgornje misli poučne za razpravo o abstraktnem delu kot potencialnosti, ki je vselej že vključena v kapitalistične pojme potenciala kot presežne vrednosti, ki jo je treba realizirati – potenciala za iztiskanje te vrednosti iz vsake vrste dela nasproti potencialu za preseganje teh določenosti s pomočjo premeščanja in dialektičnega priznavanja njihovih protislovij. S tem hočem reči, da lahko premeščanje dela v kontekste umetnostne produkcije, razstavljanja in posredovanja razkrije ne le vseobsežnost, temveč tudi naključnost kategorij umetniškega in neumetniškega dela. Sistematično razmišljanje o »abstraktnem delu« kot determinanti razlikovanja, pa tudi stičnosti med umetnostjo in delom, nam pomaga vzpostaviti to razliko kot družbeno in historično, ne pa kot nujno – kot delitev med umskim in ročnim delom, kot recipročnost avtonomnosti in heteronomnosti, vse odkar se je umetnost vzpostavila kot ločena sfera, pogojena le z lastno ločenostjo. Podobno je feministična intervencija v marksistični politiki dela revidirala tisto, kar je bilo politično pomembnega glede neplačanega in sorodstvenega dela. To dvojno spoznanje – z besedami, ki jih je uporabil Alain Badiou – je napad usmerilo prav na praznino situacije; slednjo bi tukaj lahko razumeli kot abstraktno delo, ki spaja blagovna razmerja kapitalistične umetnosti in

¹⁵ To se pri Kantu in Schillerju krepi s subjektivim uživanjem v tem, da lahko z varne razdalje občuduje te nenadzorovane sile, s čimer potrjuje, da je kot moralno bitje neodvisen od njih.

kapitalističnega dela. Hkrati pa to spoznanje zagotavlja, da se med obema ohranja delitev dela in obema posreduje pogoje izkušnje. Pomembno je, da to delitev v veliki meri zagotavlja tudi investiranje želje ali funkcionalna fantazija, ki poganja dejavnike na ločenih, a vzajemno povezanih področjih. Končno bi lahko rekli, da sta umetnost in gospodinjsko delo nekoč ponujala oziroma še vedno ponujata predah od abstraktnega dela v njegovi splošni konotaciji – to je, od plačanega dela – in od temeljnih odtujitev, ki jih prinaša, pa naj prevlada enega zagotavlja izjemnost drugega ali ne. Prav ta želja prispeva k vkoreninjenosti razmerij, ki so vsak dan reproducirana v družbenem življenju – in ne le v zaprtih krogih hipnega zadovoljevanja in hitre nezadostnosti potrošništva. Gre tudi za vrsto prilagajanja temu, kar obstaja: željo lahko dejavno investiramo le v okvirih možnega; nemogoče lahko poraja le apatičnost, celo v sistemu, ki temelji na ideološkem promoviranju nečesa, kar je v njegovih razmerah nedosegljivo vsem razen redkih, to je osebno bogastvo in svoboda v pogojih konkurence. Družbena sprememba bi bila torej želja po nečem, kar se naenkrat zdi možno, čeprav ne znotraj *statusa quo*. Jason Read parafrazira Deleuzea in Guattarija: »Želja neposredno investira v tokove in pretoke kapitala, prav na tej ravni – in ne le na ravni 'ideologije' ali superstrukture – pa bi morali iskati produkcijo subjektivnosti v kapitalu, v njegovih najbolj vsakdanjih in temeljnih prvinah. Želja je del infrastrukture.«¹⁶

Če željo razumemo kot obliko presežne vrednosti, navzoče v vsem, kar je mogoče poblagoviti ali spremeniti v delo, lahko o čisti abstraktnosti in nedoločnosti tipov vrednosti, ki jih producira delo v kulturi, poskusimo razmišljati strateško in negativno, kot o ločitvi in tudi imanentnosti. Prvič gre za razmislek o ločitvi v smislu ločitve od potencialnosti, od nekapitalističnih oblik menjave, družbenosti ali misli, za katere si prizadevamo v tej posebni obliki produkcije, ki pa se lahko zgolj zrušijo nazaj v heteronomnost trga. Drugič gre za razmislek o imanentnosti v smislu tega, kar je skupnega upor in izumljanju drugačnih oblik kolektivne prakse, kot razpustitev subjektivnosti v njenem soočenju z abstraktnostjo denarja in v njenem obstoju kot abstraktno delo – za razliko od mesijanskega zvajanja na »nematerialno delo« kot določujočega branja (beri: avantgarde) dela nasploh ali načina proizvajanja vrednosti, ki je ni mogoče izmeriti. A beg od »običajnega dela« v kulturno produkcijo zahteva resnejši pristop k delu – nenehnemu delu – in dosti bolj pretanjene in neoprijemljive merilne instrumente. Feministične konceptualne ume-

¹⁶ Deleuze in Guattari 1987, 345.

tnice, o katerih sem govorila, so to neoprijemljivost poudarile s prenašanjem svojega dela med dvema dvoumnima področjema, to je gospodinjstvom in umetnostnimi ustanovami, za kateri je tradicionalno veljalo, da sta zunaj trga. V tem procesu se je pokazalo, da vrednostna forma cveti na obeh področjih – in sicer v izrecno oporekanih pojmih.

Če produkcija subjektivnosti velja za ključno pri reproduciranju razrednih razmerij in delitve dela, ki oblikujejo umetnost, delo in njuna onesnaženja, je pomembno, da v analizo pritegnemo željo in na ta način presežemo izključevalni koncept »odtujitve« v radikalni politiki – način, na katerega se je subjektivnega vidika kapitalističnih razmerij tradicionalno lotevala marksistična teorija. Poznamo zelo močne depolitizirajoče vidike razmišljanja o »odtujitvi« kot načinu opisovanja, kako kapitalistično izkoriščanje ali družbene norme uklepajo subjektivnost. Za razliko od razmišljanja o razredu, ki je konjunktorno in določeno z razmerji do produkcijskih sredstev ter z uravnovešenostjo družbenih sil – gre torej za politično kategorijo –, odtujitev predpostavlja človeško bistvo in je zatorej religiozna ali metafizična kategorija z le neznatnim odnosom do političnega, v najboljšem primeru spekulativna antropologija. Potencialnost, po drugi strani, je nezamejena in kot taka bolj imanentno plodna za emancipacijsko politično prakso.

Prav potencialnost človeške dejavnosti, ki je protislovna in odvečna abstraktnemu delu, razkriva konfliktno jedro abstraktnega dela v njegovi širitvi in členitvi v umetnosti in, širše, ekonomiji. Medtem ko modalnosti širše ekonomske, politične in družbene sfere (gre za poenostavljanje, saj v kritični politični ekonomiji teh področij med seboj ni mogoče povsem ločiti) občutimo tudi v kulturnih krogih,¹⁷ pa menim, da bi bilo poenostavljajoče vzpostaviti simetrijo, ki bi umetnost umeščala na področje blaga ali kot zagovor blaga, ne da bi priznali, da je delo neogibno sestavni del tega blaga in edini vir vrednosti. Prav zaradi tega se večji del svetovnega vrednotenja dogaja v delovno intenzivnih industrijah s številnimi delavci, ki zaslužijo minimalne plače. Umetnost je blago, ki vključuje delo; je vrsta dela, poblagovljenega na poseben, anomalen način; zato gre za vrsto dela, ki je strukturno zmožna razglabljanja o taki obliki družbenih razmerij, kjer ne bi bilo ne umetnosti ne dela, o družbeni avtonomnosti. Prav tako bi bilo poenostavljanje, če bi umetnost videli kot obliko svobodnega dela, ki obnavlja konkretno izkušnjo in skupnost, ki je v preostalem družbenem življenju erodirala, saj je to delo – podobno kot vsako delo razen

¹⁷ Oglejte si le obtok izrazov, kot so »fleksibilnost«, »trajnostnost«, »odprtost«, »dvoumnost«, »efemernost« in »neformalnost« kot način grobega skiciranja tako imenovanega »postfordizma«, na področjih umetnosti, poslovnega sveta in vladne politike.

tistega, ki ima v razmerju do kapitala poseben položaj – že blago. Kot blago je seveda *de facto* produktivno za kapital, in to je treba ugotoviti za vse njegove implikacije, pri tem pa ne pozabiti, da se je velik del prevpraševanja, ki so ga opravile feministične konceptualne avtorice, nanašal na simbolni kapital, ki je – kot nas nenehno opozarja Bourdieu – pogosto v posrednem razmerju do materialnih virov. Le soočenje z negativnostjo, ki je lastna obema razsežnostma – blagu in abstraktnemu delu –, lahko udejanji to situacijo in revidira diskurz o subjektivnosti v njegovem političnem ali estetskem registru kot topologijo neproduktivnega.

LITERATURA

- Alberro, Alexander in Stimson, Blake (ur.). 2000. *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Cambridge, MA in London: MIT Press.
- Dalla Costa, Mariarosa in James, Selma. 1972. *The Power of Women and the Subversion of the Community*. Bristol: Falling Wall Press.
- Deleuze, Gilles in Guattari, Felix. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fortunati, Leopoldina. 1995. *The Arcane of Reproduction: Housework, Prostitution, Labor and Capital*. New York: Autonomedia.
- Laderman Ukeles, Mierle. 2000 [1969]. »Maintenance Art Manifesto: Proposal for an Exhibition 'Care'«. V: Alberro, Alexander in Stimson, Blake (ur.). *Conceptual Art: a Critical Anthology*. Cambridge, MA in London: MIT Press, str. 122–125.
- Lillemoose, Jacob. 2008. »Only a Convict Knows the Necessity of the Escape Attempt. Conceptual Art Beyond the Tragedy of History«. V: *In Case We Die: The 08 Graduate Exhibition of the Funen Art Academy*. Odense: Brandt, str. 14–17.
- Magale, Lia. 2008. »The City in the Female Gender«. V: Sylvère Lotringer in Christian Marazzi (ur.). *Autonomia: Post-Political Politics*. New York/Los Angeles: Semiotext(e).
- Malos, Ellen (ur.). 1995. *The Politics of Housework*. Cheltenham: New Clarion Press.
- Martin, Stewart. 2007. »Critique of Relational Aesthetics«. *Third Text*, let. 21, št. 4, str. 369–386.
- Marx, Karl. 1961. *Kapital*, 1. knjiga. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- . 1976. *Capital. Volume 1*. London: Penguin.
- . 1985. *Očrti kritike politične ekonomije*. V: Karl Marx in Friederich Engels. *Temeljna izdaja*, I, zv. 8. Ljubljana: Delavska enotnost.

- . 1993. *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*. London: Penguin.
- Norvell, Patricia in Alberro, Alexander (ur.). 2001. *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegel, Smithson, Wiener by Patricia Norvell*. Berkeley/London: University of California Press.
- Read, Jason. 2003. *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*. Albany: SUNY Press.
- Tronti, Mario. 2008. »The Strategy of Refusal«. V: Sylvère Lotringer in Christian Marazzi (ur.). *Autonomia: Post-Political Politics*. New York/Los Angeles: Semiotext(e).
- Virno, Paolo. 1999. »Recording the Present: Essay on Historical Time« [Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico]. www.generationonline.org/p/fpvirno11.htm.
- Vishmidt, Marina. 2007. »It Was the Market That Did It«. V: YProductions (ur.). *Producta 50: An Introduction to Some of the Relations Between Culture and the Economy*. Barcelona: Centre d'Art Santa Monica, str. 284–292.
- Wilson, Siona. 2008. »From Women's Work to the Umbilical Lens: Mary Kelly's Early Films«. *Art History*, let. 31, št. 1, str. 79–102.

