

Kunstnerresidencies: Mulighet eller prekaritet?

Skrevet av Sebastjan Leban

Samtiden vår oversvømmes av *art-in-residency* -programmer som tilbys verden over. Fra store bysentra til periferiene, fra kaotiske til rolige miljø, fra superteknologiske til fullstendig ville omgivelser tilbys du denne unike muligheten til å bli en kunstner “in-residency”. Utlysninger, priser, stipender, konkurranser – i disse dager er det *anything goes*. Begrunnet med fengende fraser om mobilitet, ideutveksling, interkulturelt og kollaborativt arbeid osv. tilbyr disse programmene et produkt som det i de fleste tilfeller er kunstneren selv som må betale for. Hvis vi på den ene siden har en symbolverdi – representert ved ens cv – som er den direkte gevinsten kunstneren får med seg fra en residency sammen med håpet/ løftet om et mulig gjennombrudd på den Internasjonale kunstscenen, så har vi på den andre siden en økonomi som eksproprierer kreativiteten og produserer en overskuddsverdi. Den følgende analysen synliggjør prekariseringsmekanismene som gjelder kunstnere som deltar på residency-programmer.

Hensikten med denne analysen er ikke å rakke ned på noen enkelt kunstnerresidency, men å reflektere kritisk over en økonomi basert på prekaritet. Selvfølgelig er

asdada

det viktig med kunstnerresidencyer, siden de snarere enn

å representere noen slags kunstatturisme, skaper reelle rom for kunnskapsproduksjon, utveksling av ideer, personlig og profesjonell vekst, forskning osv. Som rapportert kan “[residencyer] gi tilgang til nye teknologier, partnerskap og støtteordninger, og dessuten i enkelte sammenhenger bidra til å utvikle nye produkter og ideer og dermed nye tilskudd til et kunstnerskap. Erfaringene man gjør seg under en residency skaper også økt kulturell bevissthet og kompetanse, personlig utvikling og lederegenskaper.” Men til hvilken pris? Dette handler ikke bare om den prisen som hver enkelt kunstner må betale for å bli huset av en residency, men også om pris i betydningen *prekarisering*. La oss, før vi ser nærmere på dette fenomenet, kaste et blikk på *The Policy Handbook on Artists' Residencies* som ble utviklet som del av *European Agenda for Culture during 2011 – 2014*.

Resultatene av denne politikken ble kastet lys over av *Working Group of EU Members States Experts on Artists' Residency – OMC (Open Method of Coordination)*. Gruppen oppdaget her at kunstnerresidencyene “spiller en viktig rolle i å legge til rette for og katalysere kunstneres evne til å navigere seg gjennom verden... bygge broer mellom land og kulturer og bidra til kulturell diversitet.”

Rapporten forteller også at kunstneres mobilitet og

tilstedeværelse i kunstnerresidencier gir et signifikant

bidrag til tiden vi lever i, hvor interkulturell forståelse er av avgjørende betydning. *The Policy Handbook* fremhever betydningen av kunstnerresidencier og den direkte fortjenesten som kunstnere, institusjoner og regioner har av dem.

Kunstnerresidencier blir presentert som en suksesshistorie, og et “must” for enhver kunstner med ønske om å lykkes. Mulighetene som tilbys er tilsvarende mangfoldige, fra kompetitive og utfordrende miljø til profesjonelle og grundig utarbeidede programmer hvor man blir tilbudt rom for forskning og utvikling, berikes av inspirasjon, kunnskap og entusiasme i dyp forbindelse med både den lokale og den globale kunst- og kulturscenen. I *Policy Handbook* er spesielt ett viktig element øynefallende, som befinner seg i seksjon fire av rapporten *Benefits of artists' residencies programmes*. Gruppen identifiserte her fem nøkkelelementer som spiller inn på den gevinsten for kultursektoren som kunstnerresidencier gir: Kunstnernes profesjonelle utvikling; det økonomiske utbyttet for kunstnerne, vertskapet, regionen, osv.; den kulturelle utviklingen til kunstneren, vertsinstitusjonen, lokalsamfunnet; organisatorisk læring og kompetansebygging for vertskapet og lokalsamfunnet; samt merkevarebygging, særlig byen/regionen hvor

residencyen er lokalisert. Selv om man kan være enig i at

fire av disse vektlagte elementene kan være sanne, og selv om det også helt klart stemmer at vertsinstitusjonen og regionen har økonomiske gevinster, så er dette en fullstendig uholdbar påstand med tanke på kunstnere. Hvis vi analyserer kunstnerresidency-markedet, blir det umiddelbart tydelig at det kun er svært få residencyer som dekker direkte kostnader i forbindelse med kunstnerens opphold (og nesten alle krever et søknadsgebyr for at man skal få lov til å bli med i utvelgelsesprosessen), og de fleste dekker i så fall utgifter kun delvis. Det du vanligvis blir tilbudt er et atelier, selv om det er mange residencyer som også krever leie. I noen tilfeller dekkes boutgifter eller reisekostnader, men hovedsakelig vil du måtte betale deler av eller hele utgiftene relatert til kost og losji, transport, utstyr osv. Listen er enda lengre, for bortsett fra gratisarbeid og dekning av egne utgifter, forventes det også at du donerer et kunstverk eller to. Dette markedet har blitt så forunderlig at det nå finnes utlysninger for residencyer som bokstavelig talt er lotterier. En av disse vertsinstitusjonene tilbyr en fullfinansiert residency i utlandet med et stipend som finansieres av den samme kunstneren som velger å søke. Et pengelodd altså! Dersom du velger å søke må du selvsagt tilfredsstille valgkriteriene ved å kunne vise til relevant erfaring, og så kjøpe numererte billetter som blir gjenstand for tilfeldig trekning av en kunstner som vinner residencyen. På samme

asdada

~~asse~~ måte som det skjer i supermarkedet, får du et spesialtilbud dersom du kjøper flere lodd. Men bortsett fra de direkte kostnadene, møter også kunstnere en hel rekke indirekte kostnader når de tar del i en residency, dvs. tap av arbeidsinntekt, vanskeligheter med å opprettholde hjem og familie når de er på residency, og mye mer.

Disse prekære arbeids- og livsbetingelsene definerer ikke bare det som Corina L. Apostol betegner som en prekær realitet hvor “unge nyutdannede kunststudenter må streve med å få råd til et atelier, kjempe seg til en mulighet til å få undervise, og leve nesten uten noen helserettigheter” men også hvordan ekspropriering og underkastelse foregår innen den kreative økonomien. Riktignok kan man med rette hevde at utgiftene som dekkes av vertsinstitusjonen innebærer langt mer enn de kostnadene som så langt er nevnt her, f.eks. kostnadene til atelierbesøk, utstyr, faste utgifter, annonsering; alle utgiftene til å drive et arbeidssted. Men som *Policy Handbook* tydelig peker på, er vertsinstitusjonen en av aktørene som drar direkte fortjeneste fra hvert eneste residencyopphold. Det er også nettopp slik de overlever.

Selvsagt må vi her presisere at det finnes mange residencyer drevet av kunstnere, som befinner seg i den samme prekære situasjonen som sine medkunstnere. Så hva er det som setter i gang denne økonomien? Hva er rollen til og hensikten med et residency-program? Er det bare å fremme kunst, eller finnes det dypere forankrede elementer i bakgrunnen? Hva om residencyen faktisk er en

form for prekarisering av kunstnerens liv? I *The New*

Geography of Work: Power to the Precarious? skriver Andrew Ross om hvordan flertallet av de som jobber innenfor den kreative økonomien er godt kjent med både dens fest og dens faste. Som prekaritetsarbeidere er de nødt til å leve i en “limbo av usikkerhet, i en sjonglering av valg, samtidig som de pleier sine nettverk og masserer sine kontakter, fordi de aldri vet hvor det neste prosjektet eller den neste inntektskilden ligger” Ifølge Ross defineres denne økonomien av underkontrakter og outsourcing og andre former for utbytting som kunstnerresidencyer er en konstitutiv del av. Rosalind Gill og Andy Pratt forklarer hvordan kunstnere og kreative arbeidere blir “modellentreprenører, fremtidens idealarbeidere.” I sin analyse viser de hvordan livene til disse kreative arbeiderne faktisk er prekære, usikre og oppbrutte, preget av “lange arbeidsdager og bulimiske arbeidsmønstre, av kollaps eller utvisking av grensene mellom arbeid og hobby, av dårlig betaling, av høy grad av mobilitet, av lidenskapelig tilknytning til identiteten som ligger i det kreative yrket (f.eks. web-designer, kunstner, motedesigner), av et mindset og en holdning som blander det bohemske og det entreprenørielle, av uformelle arbeidsmiljø og særegne sosiale koder, samt av dype opplevelser av angst og usikkerhet mht. å finne arbeid, tjene nok penger og “holde seg oppdatert” på svært foranderlige felt.”

asdada

aasd

~~Kreativt arbeid, kognitivt arbeid, affektivt arbeid,~~
nettverksarbeid, immaterielt arbeid, dette er
definisjoner av de nye arbeidsformene innen den nye
økonomien hvor vi må holde ut ødeleggelsen av stabilt
arbeid, mulighetene til fast inntekt, og den økende
størrelsen av det Christian Marazzi kaller den
kapitalistiske reservearbeidsstyrken. I *Marx's
Theory of Working-Class Precariousness - And Its
Relevance Today* reflekterer Jamil Jonna og John Bellamy
Foster over denne globale reservearbeidsstyrken som vi
tydelig ser i dag. De beskriver her hvordan
arbeidsledighet og restrukturalisering av arbeid økte
globalt etter finanskrisen i 2007/08. Med dette begynte
det internasjonale arbeidsmarkedet å bli preget av «en
enorm vekst av deltidsarbeid og midertidige ansettelser,
og parallelt med dette, en økende arbeidsledighet og
generell underbemanning». Med referanse til tall fra
International Labour Organisation i 2013 “besto den
globale reservearbeidsstyrken av ca. 2,3 milliarder
mennesker. Til sammenligning besto den aktive
arbeidsstokken av ca. 1,65 milliarder mennesker, men av
disse hadde mange nå ramlet ut i prekær
arbeidsledighet.” Mot dette bakteppet av
statistikk er det åpenbart hvorfor de prekære
vilkårene som kunstnere er tvunget til å arbeide
og leve under ikke minker, men snarere øker

basu kraftig. Den nye barrieren som det kapitalistiske verdisystemet utgjør i den nye økonomien, handler om marginaliseringen av fast arbeid og verdsettelsen av en “frisatt” arbeidskraft, som er essensielt prekær, og som gjør det mulig for kapitalen å utøve den samme kontrollen som i systemet for fast og kontraktfestet arbeid, men med den betydningsfulle forskjellen at kapitalen står ribbet for forpliktelser i form av velferd, sosial sikkerhet, pensjonsfond, arbeidstid osv. Dette er også grunnen til at Gill og Pratt vektlegger det som Rossi sin bok *No-Collar: The Human Workplace and Its Hidden Costs* kaller industrialiseringen av bohemia, som ledd i sin analyse av den «geeksploitation» av nettprogrammerere som man baserer på den såkalte kunstnerisk-bohemske fordelingen av liv/arbeid.

Mange av de som danner basis for internett-sektoren har ifølge Ross utdanning innen kreative fag og kunsthøgskole, og har tilført IT-sektoren “sin erfaring med offer-arbeid, viljen til å jobbe i dårlige kontorlokaler, og til å løse kreative problemer i mange, lange og ofte svært lite sosiale arbeidstimer, i bytte mot en betaling som er satt på vent.” På samme måte, i den kreative økonomien tvinges kunstnere til å tilføre feltet sin erfaring, kunnskap og kreativitet, til ulønnet arbeid, med knapt noen fortjeneste i retur fra luftspeilingen av et mulig gjennombrudd. Som Rebecca Garrett og Liza Kim Jackson sa, “kunstnere er den lavest betalte av de såkalte profesjonene, og de lever

generelt under fattigdomsgrensen. Kunstnere hangler mellom selvansettelse, tilfeldig kontraktsarbeid, kunstnerstipend og den svært fjerne muligheten til å lykkes innenfor kunstmarkedet (et “star system” som promoterer det eksepsjonelle).” Hvordan skal det så være mulig å utfordre denne prekære økonomien? Faktisk representerer denne realiteten bare en av formene for prekaritet innenfor den kapitalistiske produksjonsmåten. Dette er grunnen til at vi burde lese det inn i den samme utnyttelses-konstellasjonen som den som reproducerer seg overfor migranter, arbeiderklassen, og kapitalismens reservearbeidsstokk. Gill og Pratt tydeliggjør for oss betydningen av å være prekarisert med hensyn til arbeid, “alle former for usikkert, kontingent, fleksibelt arbeid – fra illegale, tilfeldige og midlertidige ansettelser, til arbeid hjemmefra, delarbeid og frilansing.” For dem definerer dessuten prekaritet ikke bare en type utbytting av livet og arbeidet, men det representerer også en mulighet til å forme en ny politisk subjektivitet. Betydningen av prekaritet er dermed “både mangfoldiggjøringen av prekære, ustabile, usikre levemåter, og samtidig også nye former for politisk kamp og solidaritet, som strekker seg langt forbi de tradisjonelle modellene med politiske partier og fagforeninger.” Behovet for å forme en ny politisk subjektivitet burde også være

asdada

innforstått når vi drøfter kunstnerresidencies. Hvis

vi går tilbake til *Policy Handbook*, så er resultatet av denne arbeidsplanen for kultur også et sett med retningslinjer og råd for politikere både på EU-nivå, på nasjonalt nivå for EU-medlemmer, og på et regionalt/ lokalt nivå hvor de prekære arbeids- og livsbetingelsene til kunstnere i den kreative økonomien, blir fullstendig ignorert. Slik kan vi konkludere med at vi står overfor to mulige scenarier: Det ene går i den retningen som vi allerede har skissert i teksten – en stadig mer omfattende prekaritet – mens den andre muligheten ligger i å kjempe imot de negative tendensene, og prøve å vinne tilbake våre rettigheter.

Sebastjan Leban er en kunstteoretiker og forsker. Han har en PhD-grad i filosofi, var medgrunnlegger og medredaktør av Reartikulacija (2007–2011) og jobber som førsteamanuensis ved Kunstakademiet (AVA) i Ljubljana, Slovenia. Leban har bidratt i internasjonale publikasjoner som E-flux journal, Fuse Magazine, Camera Austria and Pavilion Journal.

NOTER

asdada

aasd

http://ec.europa.eu/culture/policy/cultural-creative-industries/documents/artists-residencies_en.pdf, 37.

[2] Ibid., 9.

[3] Ibid., 37.

[4] Corina L. Apostol, 'Art Workers Between Precarity and Resistance: A Genaology',

asdada

ArtLeaks no.3, 2015. Accessed at <https://art-leaks.org/artleaks-gazette/>, 15.

[5] Andrew Ross, 'The New Geography of Work: Power to the Precarious?', On Curating Issue 16, 2013. Accessed at <http://www.on-curating.org/issue-16.html#.WZmUeYpLeog>.

[6] Ibid., 07.

[7] Rosalind Gill and Andy Pratt, 'Precarity and Cultural Work in the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work', On Curating Issue 16, 2013. Besøkt på: <http://www.on-curating.org/issue-16.html#.WZmUeYpLeog>, 26.

[8] Ibid., 33.

[9]
Jam
il
Jon
na
and
Joh
n
Bel
lam
y
Fos
ter

asdada

'aasd

Mar

x's

The

ory

of

Wor

kin

g-C

las

s

Pre

car

iou

sne

ss

-

And

Its

Rel

eva

nce

Tod

ay.

Acc

ess

ed

at <https://monthlyreview.org/2016/04/01/marxs-theory-of-working-class-precariousness/>

[10] Ibid.

[11] Andrew Ross, 'Jobs in Candyland: An Introduction' in No-Collar: The Human Workplace and Its Hidden Costs, Temple University Press, 2014, 10.

asdada

[12] Rebecca Garrett and Liza Kim Jackson, 'Art, Labour and Precarity in the Age of
aasd
~~veneer Politics', Alternate Routes vol. 27, 2016, Accessed at~~
<http://www.alternateroutes.ca/index.php/ar/article/view/22404>, 283.

[13] Rosalind Gill and Andy Pratt, 'Precarity and Cultural Work in the Social
Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work', On Curating Issue 16,
2013. Accessed at <http://www.on-curating.org/issue-16.html#.WZmUeYpLeog>, 27.

[14] Ibid.

{jcomments on}