

מ"שביתת האמנות" ל"אמני החרם": סירוב, הימנעות ומחוות של אי-השתתפות באמנות העכשווית

גלעד רייך

באחד באפריל 2019 פרסם מגזין האמנות המקוון *Hyperallergic* ידיעה על כך שתנועת המחאה "אמנות לא נפט" (Art Not Oil) דורשת ממוזיאונים וממוסדות אמנות להסיר לאלתר את כל ציורי השמן מעל קירותיהם (Sharp 2019).¹ הסיבה: נפט ומוצריו, כמו שמן, מזיקים לסביבה ולכן השארת הציורים על קירות המוזיאונים משמעה שיתוף פעולה עם חברות הנפט והרס כדור הארץ. "ככל שמוזיאונים ימשיכו להציג ציורי שמן, כך הם ימשיכו לפאר סחורה רעילה", צוטט דובר התנועה. מיותר לציין שמשמעות הדרישה הזאת היא להעלים מעיני הציבור חלק נכבד מההיסטוריה של האמנות ולהותיר עירומים את קירותיהם של מוסדות האמנות הגדולים. הצעה זו, קיצונית ככל שתישמע, לא גרמה לזעזוע בעולם האמנות. חלק מהמגיבים שיבחו את היוזמה, אחרים התרעמו. למעשה, אפשר להניח שהידיעה זכתה לפחות תשומת לב ממה שקיוו עורכי המגזין להשיג במה שהתברר עד מהרה כמתחה של אחד באפריל.

האדישות היחסית להצעה הדמיונית של "אמנות לא נפט", ויותר מכך – התגובות החיוביות של חלק מהמגיבים לה, קשורות להלך רוח רחב יותר בעולם האמנות ומחוצה לו, שכנגדו יצרו עורכי המגזין את התערבותם. עיקרו שינוי ביחס בין התוכן האמנותי ובין תנאי

* אני רוצה להודות לשאול סתר, לדבי פרבר ולשני/שתי הקוראות האנונימיות על הערותיהם ורעיונותיהם המפריים. מאמר זה הוא חלק מתוך עבודת הדוקטור שלי שנכתבת בימים אלו בהנחייתה של ורד מימון בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל אביב, ואשר עוסקת בסירוב לעבודה כפרקטיקה אמנותית משנות השישים ועד היום.

1 "אמנות לא נפט" היא תנועה המאגדת קבוצות שונות של אמנים, אקטיביסטים ופעילים חברתיים שנוסדה בבריטניה ב-2004 ונאבקת נגד החסות שמעניקים תאגידי הנפט למוסדות אמנות ופרויקטים תרבותיים.

הייצור, ההצגה וההפצה של האמנות, וגם בין העבודה לזהות האמן שיצר אותה. האובייקט התרבותי – ציור, פסל או טקסט – שבעבר קיבל קדימות על פני הקונטקסט שבו יוצר והוצג, או לכל הפחות עמד איתו במתח לא פתור, הפך לאלמנט אחד בתוך מערך מורכב של שיקולים, מערך שבו שאלות כגון מי יצר את העבודה, היכן היא מוצגת ומי מממן את הצגתה ממלאות תפקיד חשוב לא פחות, ולעיתים אף יותר, מהשאלה מה מוצג ביצירה. הביטוי המזוקק של הלך הרוח הזה הוא כלכלת החרם הענפה שהתפתחה בשנים האחרונות בשדה האמנות ומחוצה לו, שדה כוח שבו אינטרסים שונים מתחרים זה בזה באמצעות מחוות של סירוב, הימנעות ואי-השתתפות שתופסות יותר ויותר מקום בפרקטיקה ובשיח האמנותי (Estefan et al. 2017, 124–177).2

הדרישה הפרודית להוריד את ציורי השמן מקירות המוזיאון מצמצמת את עבודת האמנות לשאלת המשמעות הפוליטית של תנאי ההפקה של הציורים, ללא התייחסות לקונטקסט ההיסטורי שנוצרו בו. מקרים נוספים שלכדו את תשומת הלב הציבורית בשנים האחרונות מבטאים היבטים אחרים של הלך רוח זה. כאלה היו למשל הדרישה ממוזיאון הוויטני להסיר את הציור "Open Casket" של האמנית דנה שיץ (Schutz), מכיוון שמדובר באמנית לבנה שציירה לינץ' שעבר נער שחור ששמו אמט טיל, או ההחלטה של סטודנטים לאמנות בפנסילבניה שלא להשתתף בתערוכת הסיום של המחלקה בטענה שתוכנית הלימודים היא אירוצנטרית מדי (Mangala and Pontz 2019). דוגמאות אלו מדגישות את הקדימות שמקבלות קטגוריות של זהות, עמדה פוליטית או קונטקסט מוסדי על פני עבודת האמנות. האמנות, כך נראה, ניגפת בעוצמה מפני כוחות שהשאלה אם הם חיצוניים או פנימיים לשדה האמנותי תלויה באופן שבו אנו תופסים את גבולות האמנות היום ואת תפקידה החברתי. לא זו בלבד שציור המילים "עבודת אמנות" אינו מוגבל עוד למשמעותו כשם עצם וכולל גם את משמעותו כשם פעולה – תהליך היצירה – אלא שבמצב העניינים הנוכחי, הביטוי האמנותי, בין שהוא חומרי (ציור, פיסול) או לא (עבודת וידאו, פרפורמנס), מכיל בתוכו את סך ההקשרים שהובילו ליצירתו, להצגתו ולהפצתו.

הצבעה על המתח שבין זהות האמן ותוכן היצירה, או הפוליטיזציה של תנאי הייצור האמנותי, אינם נושאים חדשים כמובן. אמנים כמו דניאל בורן (Buren) או הנס האקה

2 בעשור האחרון הופעלה סנקציית החרם נגד מוסדות אמנות ותערוכות ענק ובהן הביאנלה ה-19 לאמנות של סידני, אוסטרליה; הביאנלה ה-10 לאמנות בגוואנוז'ו, דרום קוריאה; הביאנלה ה-31 לאמנות בסאר-פאולו, ברזיל; והמניפסטה ה-10 שנערכה בסנקט פטרבורג, רוסיה. מוסדות אמנות כגון מוזיאון הגוגנהיים הוחרמו בשל תנאי העבודה הנצלניים של הפועלים הבונים את סניף המוזיאון באבו דאבי. אינני מתייחס כאן לחרם על ישראל ולחרמות שהופעלו במסגרת תנועת Occupy Wall Street; אתייחס אליהם בהמשך. הדיון בחרם זולג כמובן גם לאזורים שמחוץ לאמנות, למשל בוויכוח שהתעורר בארצות הברית ובאירופה באשר לשאלה אם יש להסיר פסלים של דמויות היסטוריות המזוהות עם ההיסטוריה של הקולוניאליזם והגזענות. החוקרת אריאלה עאישה אזולאי קוראת בספרה האחרון לשביתה של היסטוריונים, כלומר של ההיסטוריה כדיסציפלינה, לאור שיתוף הפעולה שלה ותרומתה לעיצוב נרטיבים אימפריאליים והשקפת עולם קולוניאלית (Azoulay 2019).

(Haacke) בחנו כבר לקראת סוף שנות השישים את האופן שבו התפקוד ההיסטורי של מוסד האמנות משפיע על האסתטיקה המוצגת בו ואת האופן שבו התנאים החומריים של המוזיאון מבטאים אידיאולוגיה מסוימת; האמנות הפמיניסטית של שנות השבעים קשרה בין מערכי כוח כלכליים ומגדריים בחברה ובין מוסד האמנות; וצורות מאוחרות יותר של ביקורת, כמו זו של מייקל אשר (Asher), הרחיבו את ההגדרה של המוסד האמנותי לכל מה שנמצא בשיח האמנותי, מיוצר במסגרתו, עובר ברשתות החליפין שלו או נצרך כאמנות – כלומר ביקורת שעוסקת באמן ובאופני הפעולה שלו לא פחות משהיא עוסקת בהגדרות ההולכות ומתרחבות של המושגים "מוסד" ו"מוסדיות"³. כפי שאבקש להראות, בביקורת המוסדית של העשור האחרון רוחות פרקטיקות של הסרה, החרמה ואי-השתתפות והן מרכזיות לפעולתה בשדה האמנותי. במילים אחרות, התרת הסתירות שבין המחויבות הפוליטית של האמנים ובין המסגרות שבתוכן הם יוצרים ומציגים מתבטאת בחסימה או בהסטה של הכוחות היצירתיים. זוהי השהיה של המערך המאפשר את המשך היצירה וההצגה של עבודת האמנות כשם עצם וכופה עליה את משמעותה כעבודה, כלומר כמערך יצרני המוטמע בתוך יחסי הכוח המעמדיים, המגדריים והגזעיים בחברה. חוסר הפעולה או ההימנעות הם שהופכים ללב הפעולה הביקורתית. זהו מעין היסט עכשווי של רעיון "המחבר כיצרן" של ולטר בנימין, שלפיו עבודת האמנות אינה הופכת פוליטית בזכות התוכן הפוליטי המוצג בה אלא בזכות האופן הביקורתי שבו האמן ממקם אותה בתוך תנאי הייצור המאפשרים את קיום היצירה. החרם, כאשר הוא משמש את האמן כאמצעי למקם את עצמו באופן ביקורתי בתוך תנאי הייצור, מעיד על תנאי הייצור עצמם.

אך האופי הפוליטי, החתרני או המתוחכם המיוחס לעבודות אמנות שעושות רפלקסיה להקשר שנוצרו בו זוכה גם הוא לעקיצה במתיחה של *Hyperallergic*. כפי שציינו חלק מהמגיבים לידיעה, צבעי השמן שציירים משתמשים בהם כלל אינם מזוקקים מנפט אלא מורכבים משמנים מהצומח, והדבר שומט את הקרקע אפילו מהדרישה ההיפותטית להסיר את הציורים, למקרה שתזכה להתייחסות רצינית אצל מי מהקוראים. מה שנראה כמו אקט מחאה מתגלה כעצלות במקרה הטוב וכטיפשות במקרה הרע. זהו הצד השני של ההסרה כפעולה המבוססת על אי-פעולה: לעיתים זוהי הדרך הקלה לקבל הכרה או להפגין מעורבות. יתרה מזו, זו הימנעות שנסמכת על אופני הפעולה הניאו-ליברליים שנגרם היא מבקשת לצאת, והיא חסרה את הממד הגופני המאפיין את מסורות המחאה שמהם היא מבקשת לקבל השראה.

כיצד הפכו החרמה, הימנעות או אי-השתתפות לביטויים המובהקים ביותר של אמנות פוליטית כיום? מהן ההשלכות הפוליטיות של החרם כהתנגדות בקונטקסט האמנותי העכשווי? וכיצד אסטרטגיית הפעולה הזאת קשורה לשינויים רחבים יותר המתרחשים בשדה הפוליטי

3 לסקירה היסטורית של המושג "ביקורת מוסדית" ראו Petrossiants 2020; Fraser 2005; Buchloh 1982.

ובעולם העבודה? במאמר זה אנסה לפלס דרך בין שתי עמדות רווחות בשיח העכשווי – מצד אחד עמדה המקדשת את ההפרדה בין אמנות לאקטיביזם ורואה בהם שדות אוטונומיים שהחפיפה ביניהם פוגעת בטוהר המדומיין של כל אחד מהם; מהצד האחר עמדה המקדשת "אמנות פוליטית" באשר היא ורואה בכל נקיטת עמדה אופוזיציונית מול המציאות פעולה ביקורתית, מבלי לתת את הדעת לשאלה איזו עמדה תופס האמן בתוך השדה שהוא פועל בו ומהן ההשלכות של עמדה זו. לשם כך אציג שני מודלים של סירוב בשדה האמנות שהתפתחו בסוף שנות השישים של המאה העשרים: שביתת האמנות של קואליציית עובדי האמנות, ו"השביתה הכללית" אך האינדיווידואלית שיזמה האמנית לי לוזאנו (Lozano). אקשור את המהלכים האחרונים בעולם האמנות למודלים אלו ואמקם אותם מול מפנים שמאפיינים את הפרקטיקה האמנותית בעשורים האחרונים, ובראשם המפנה החברתי באמנות ודעיכתן של קטגוריות פוליטיות מסורתיות כמו ארגון עובדים. אטען שמנקודת מבט עכשווית אפשר לקרוא מחדש את הפוטנציאל הביקורתי ואת האופק הפוליטי של כל אחד מהמודלים, אבל גם את מגבלותיהם. אדגים זאת באמצעות התמקדות בקמפיין המתקשר של קבוצת Decolonize This Place, שהוביל להתפטרותו של וורן ל' קנדרס (Kanders) ממועצת המנהלים של מוזיאון הוויטני בניו יורק. אבחן בקצרה את התצורות השונות של הסירוב כפרקטיקה הקושרת בין האמנותי לפוליטי מפרספקטיבה היסטורית ותיאורטית. כדי להימנע מריבוי שמות פעולה, אכלול שלל מושגים – הימנעות, נסיגה, אי-השתתפות, הסרה, אי-פעולה וכדומה – בקטגוריות הכלליות יותר "שביתה" ו"חרם", שביניהן אני מבקש להנגיד. אף שהדוגמאות שאציג לקוחות ממאבקים שהתרחשו בארצות הברית, הדיון רלוונטי ביותר גם לכלכלת החרם הגלובלית, הבולטת למדי בשדה הפעולה הפוליטי העכשווי. מיותר לציין את נחיצות בחינתו של החרם כאסטרטגיית פעולה בישראל, הנתונה לחרם אמנותי ואקדמי נרחב בשל הכיבוש הצבאי והפרות זכויות האדם בגדה המערבית ובמצור על עזה.⁴ לקמפיינים המעודדים אי-השתתפות בעולם האמנות בארצות הברית יש מאפיינים שונים מאלה של קמפיינים דומים הנוגעים לישראל; חרם על השתתפות בתערוכות בישראל אינו זהה למאבק נגד "פילנתרופיה רעילה" בעולם האמנות האמריקני. עם זאת, אסטרטגיות הפעולה דומות, והדבר מעיד כי הן מגיבות להלך רוח משותף. בחינה של אסטרטגיות אלו מפרספקטיבה היסטורית ותיאורטית יכולה להצביע על ההבדלים ביניהן וגם לבאר את

4 הרגמה המקומית הבולטת ביותר בהקשר האמנותי היא התערוכה "אמנות ערבית גנובה" שאצר עומר קריגר במרכז האמנות 1:1 בשנת 2018. קריגר, שהציג בתערוכה עבודות של אמנים מהעולם הערבי המשתתפים בחרם על ישראל מבלי לבקש את אישורם, ביקש לעסוק בדיוק בשאלה זו: המעבר של הדיון האמנותי מיצירת האמנות לקונטקסט התצוגה וזהות המציגים. התגובות הזועמות שעוררה התערוכה בעולם האמנות הישראלי ומחוצה לו שעתקו את ההיגיון שעליו ביקש קריגר להצביע בפועלתו. כפי שמציעים רונן אידלמן ויונתן אמיר, "מה שהרתיח את דמם של מבקרי העבודה אינו עצם פעולת הגניבה הבוטה, שכמוה מתרחשות מדי יום ביומו, אלא התקתה מהמרחב הפוליטי, שבו היא מקובלת, אל המרחב האמנותי, שאמור, לשיטתם, להיות נקי כפיים וטהור" (אידלמן ואמיר 2018).

ההנחות העומדות בבסיס אופני הפעולה הזמינים לאמנים כיום. ומכיוון שכלכלת החרם הפכה לכוח חשוב בשדה הפעולה הפוליטי בזמננו, בחינת מצב העניינים בשדה האמנות יכולה גם להסביר את משמעויות הפעלתה של פרקטיקה זו בשדות ידע נוספים.

שביתת אמנים

ב־27 בנובמבר 1968 נפתחה במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק התערוכה "The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age", שהציגה גישות ופרשנויות של אמני המאה העשרים לאפרטוס המכני בעידן התעשייתי. כפי שעולה מכותרת התערוכה, אחת ממטרותיה הייתה לסמן רגע היסטורי: הרגע שבו מכונות העידן התעשייתי עמדו לאבד את הבכורה בקרב אמצעי הייצור לטובת עידן הייצור הפוסט־תעשייתי. התערוכה הציגה את מיטב אמני המאה העשרים – מרסל דושאן (Duchamp), לסלו מוהולי־נג'י (Moholy-Nagy), פרנסיס פיקבייה (Picabia), מאן ריי (Ray), פול קלה (Klee), אל ליסיצקי (Lissitzky) ורבים אחרים – אבל זכורה בעיקר בגלל החלטתו של האמן טאקיס (Takis) להוציא את עבודתו, "Tele-Sculpture" (1960), מהתערוכה בטענה שאינה מייצגת עוד את הפרקטיקה האמנותית שלו (אף שהייתה שייכת לאוסף המוזיאון). האירוע הוביל לסדרת פגישות של אנשי אמנות שנדרונו בהן יחסי הכוח בין אמנים למוסדות האמנות, ומתוכן נולד ארגון קואליציית עובדי האמנות (Art Workers' Coalition) שהיה מעין תחליף לאיגוד עובדים רשמי. בפעולות הארגון השתתפו מאות מאנשי סצנת האמנות הניו־יורקית ובהם רוברט מוריס (Morris), הנס האקה, קרל אנדרה (Andre), לוסי ליפארד (Lippard) ואמנים משפיעים אחרים בני התקופה.

פעולת המחאה של טאקיס הייתה הגורם המיידני להקמתה של קואליציית עובדי האמנות, אבל ייסודה הוא גם תוצר של תהליך שהחל עשור קודם לכן, שבמהלכו אמנים אמריקנים החלו לחשוב על עצמם כעל עובדים ולאמץ רטוריקה ואופני פעולה הלקוחים מעולם העבודה. אמנם כבר באמצע המאה התשע־עשרה אמנים זיהו את עצמם עם מעמד הפועלים בניסיון לעטות זהות אנטי־בורגנית, אך העשורים שלאחר מלחמת העולם השנייה – עשורים של פריחה כלכלית חסרת תקדים בארצות הברית – סימנו עידן חדש במערכת היחסים בין אמנות לעבודה. דור חדש של אמנים זנח את הקטגוריות הבסיסיות של עולם האמנות – ציור ופיסול – וכינה את כלל האובייקטים המופקים "עבודה". בד בבד, תהליך העבודה על האובייקט הפך משמעותי לא פחות מהתוצר הסופי, עד שכבר לא היה אפשר להפריד בין שם העצם "עבודה" ובין הפעולה (Gilbert 2003, 72–73).⁵

5 העבודה "Box with the Sound of Its Own Making" של האמן רוברט מוריס (1958) הייתה אחת הראשונות שביטאו את המהלך הזה. כך גם רטוריקת העבודה שאימצו הצייר פרנק סטלה (Stella), שכינה עצמו "אמן־מנהל" בסוף שנות החמישים, ואנדי וורהול בבחירתו לקרוא לסטודיו שלו "המפעל" בשנת 1963.

לדברי האוצרת הלן מולסורת', הזינוק האדיר בייצור ובצריכה, פריחת התרבות התאגרדית ותהליכי ההתמקצעות בתחום האמנות הובילו לכך שאמנים הפסיקו לתפוס את עצמם כ"יוצרים של עולמות בדיוניים" והחלו לראות עצמם כ"עובדים באמריקה הקפיטליסטית" (Molesworth 2003, 27). אבל לעומת אמני המחצית הראשונה של שנות השישים, שאימצו את הרטוריקה (וחלקם גם את האסתטיקה) של עולם העבודה כדי להגדיר מחדש מיהו מחבר ומהי פעולה אמנותית (Jones 1996), שאיפותיה של קואליציית עובדי האמנות היו מרחיקות לכת. הן נגעו בראש ובראשונה לזכויות של אמנים על יצירותיהם, אבל גלשו במהרה לנושאים רחבים יותר שהעסיקו את השמאל החדש: שוויון זכויות, ייצוג הוגן, גיוון מגדרי ואתני והמאבק נגד המלחמה בווייטנאם (Bryan-Wilson 2007, 333). על פי ג'וליה בריאן-וילסון, הפיכתם של אמנים ל"עובדי אמנות" באמצעות הקואליציה שהקימו אפשרה להם לחרוג מהתחום האוטונומי לכאורה של הביטוי האמנותי ולעסוק בנושאים פוליטיים (שם, 333). הגדרה זו חיברה את האמנים למסורת סוציאליסטית ארוכת שנים ואפשרה להם לתפוס את עצמם כקולקטיב מאוגד. כקואליציה הם יכלו לשאת ולתת, להפגין ולמחות, ולעשות זאת ביחס לנושאים שבדרך כלל קולם של אמנים אינו נשמע בהם. ההגדרה "עובדי אמנות" פתחה מרחב שבו עמדה אמנותית ועמדה אקטיביסטית אינן מבטלות זו את זו אלא מתקיימות בשתי ספרות מקבילות אך קשורות: בתוך המוזיאון הם היו אמנים, יוצרים ההופכים חומר לצורה למטרות לא שימושיות, ומחוצה לו הם היו עובדים יצרניים שמפיקים מושאים שימושיים לחברה, נאבקים על זכויותיהם ומביעים סולידריות עם מאבקים אחרים.

ההזדהות המעמדית הישנה-חדשה של חברי קואליציית עובדי האמנות אפשרה להם לא רק לנסות ולעגן את זכויותיהם המקצועיות או להתבטא בנושאים פוליטיים אלא גם להפעיל את סנקציית השביתה, הכרוכה מראשיתה בדיון על מלחמת המעמדות. השביתה אמנם לא נולדה עם המהפכה התעשייתית, אבל היא הפכה לאופן פעולה נפוץ עבור עובדי העידן התעשייתי ברצונם לשאת ולתת על תנאי העבודה. בעולם המתועש שבין סוף המאה התשע-עשרה ובין שנות השבעים של המאה העשרים, השביתה אתגרה את סמכות המעסיקים והעניקה לעובדים שליטה רבה יותר על עבודתם (Brecher 1972, 233–234). היא שימשה כלי מיקוח בכל הנוגע לזכויות העובדים, תנאי העבודה וארגון העבודה, ולעיתים נגעה בשאלות אסטרטגיות כמו סוג פס הייצור או הציוד שהנהלת המפעל צריכה להשקיע בהם. השביתה התעשייתית לבשה צורות רבות: מהאטת עבודה באופן לא רשמי, דרך שביתות פתע נקודתיות שלא על דעת ועד העובדים ועד לשביתות ענק רשמיות שאורגנו על ידי ועד העובדים ונתמכו על ידי מפלגות סוציאליסטיות (שם, 236–238). הטקטיקות של השביתה היו מרובות אף הן: אי-הופעה למקום העבודה, חסימת דרכי הגישה למפעל ואף השתלטות על המפעל כולו – פעולה שמבטיחה את הפסקת הייצור (Sherry 2010, 25–31). כוחה של השביתה, כלומר מידת האפקטיביות שלה, נגזר ממספר השובתים, משך השביתה, הפעולות שהופעלו במסגרתה ומידת המומחיות של העובדים.

במסה "לביקורת הכוח", אחד הטקסטים הבולטים שניסו לעמוד על מקומה של שביתה ביחס לחוק ולאלימות שמופעלת במסגרתו, מציין בנימין כי "אי-הפעולה, מה שבסופו של דבר שביתה הנה, כלל אינו יכול להיחשב כהפעלת כוח" (בנימין 2006, 28). בנימין מבחין, בעקבות ז'ורז' סורל (Sorel), בין שני סוגים של שביתה. האחת היא השביתה הפוליטית – "השביתה המוגנת" של העובדים, שנעשית ביוזמת ועדי העובדים ובעידוד פוליטיקאים סוציאליסטים. על פי בנימין, סוג זה של שביתה מאשרר למעשה את מעמד המדינה ואינו מערער את יחסי הכוחות בחברה. מול השביתה מן הסוג הזה הוא מציב את השביתה הפרולטרית הכללית – שביתה מהפכנית, פורעת חוק, זו שבמסגרתה כל העובדים, בכל תחומי העיסוק, בכל מקום ושעה שובתים ממלאכתם. שביתה כזאת לא נועדה לשפר את התנאים החומריים של עובד כזה או אחר ואפילו לא להוביל לרפורמה במגזר מסוים, אלא ליצור תקדים שבכוחו להפיל את המדינה הבורגנית ולערער על התנאים הבסיסיים המאפשרים את קיומה, ובראשם מבנה החוק עצמו (שם, 39-42).

הרעיון לקיים שביתה כללית בעולם האמנות עלה בעקבות סדרת שביתות שאמנים החלו לערוך כאקט של סולידריות והבעת תמיכה במחאה נגד המלחמה בווייטנאם. הראשונים ששבתו היו האמנים שהשתתפו בתערוכה הקבוצתית "Using Walls" שנפתחה בחודש מאי 1970 במוזיאון היהודי בניו יורק. הם הצטרפו אז לארגוני הסטודנטים, לארגוני נשים ולקבוצות של עובדים לא מאורגנים שערכו הפגנות, צעדות ושביתות נגד המלחמה בכל רחבי ארצות הברית. כמה ימים לאחר השבתת התערוכה במוזיאון היהודי הודיע רוברט מוריס כי הוא דורש ממוזיאון הווייטנמי לסגור את תערוכת היחיד שלו "Robert Morris: Recent Works", שנפתחה שבועות אחדים קודם לכן, באקט של "שביתה עצמית".⁶ הוא לא הסתפק בכך וכעבור ימים יזם התארגנות חדשה, "שביתת האמנים של ניו יורק נגד מלחמה, גזענות ודיכוי", שפעלה כתת-קבוצה של קואליציית עובדי האמנות. הקבוצה החדשה קראה לשביתה כללית בעולם האמנות הניו-יורקי ודרשה מכל מוסדות האמנות בעיר לסגור את שעריהם ליום אחד לאות הזדהות עם המאבק נגד המלחמה. ב-22 במאי 1970 נענו לקריאה מוסדות אמנות אחדים. במטרופוליטן, ובמוזיאונים אחרים שלא שיתפו פעולה עם היוזמה, התקיימו באותו היום פעולות מחאה ובהן עצרת ברחבת הכניסה למוזיאון וניסיון לשכנע מבקרים פוטנציאליים להחרימו (Bryan-Wilson 2007, 351). היו אמנים שביקשו לסגור את תערוכותיהם ביום השביתה הכללית, כמו במקרה של תערוכת היחיד של פרנק סטלה במוזיאון לאמנות עכשווית, שנותר פתוח אך לא גבה דמי כניסה (שם).

6 ברוח "שפת העבודה" שאימצו אמני התקופה, העבודות החדשות של מוריס היו פסלי ענק עשויים מחומרים תעשייתיים אשר עובדו במפעל והורכבו על ידי פועלי בניין (מוריס עצמו אהב להצטלם כשהוא נוהג במלגזה בחלל המוזיאון).

ההנחה שעמדה בלב רעיון שביתת האמנים הכללית היא שאמנים הם חלק מהמערך היצרני וחלוקת העבודה בחברה. הם הפועלים שמספקים למוסדות האמנות את חומר הגלם שמאפשר את פעילותם, לא פחות משהם יוצרים המארגים את שפת האמנות. לפיכך יש בכוחם ליצור לחץ על מוסדות האמנות ובאמצעותו להוביל לשינוי פוליטי רחב יותר. הדואליות הזאת בין עמדת האמן היוצר ובין עמדת העובד השוכת באה לידי ביטוי במכתב ששיגר מוריס אל אוצרי הוויטני בדרישה לסגור מייד את דלתות התערוכה שלו:

נדרשת מייד הערכה מחדש של מבנה שדה האמנות – הערכים שלו, המדיניות שלו, אופני השליטה שלו, ההנחות הכלכליות שהוא מבוסס עליהן, היררכיות הכוח המתקיימות בו והבירוקרטיה המאפיינת אותו. [...] האקט של סגירת מוסד אמנות נועדה להדגיש את הצורך שאני ואחרים מרגישים לשנות את התערוך ברגע הזה – מעשייה וצפייה באמנות לפעולה מאוחדת בתוך קהילת האמנות נגד התנאים ההולכים ומחמירים של דיכוי, מלחמה וגזענות במדינה זו (שם, 350).⁷

מוריס מנסה להחזיק כאן את שתי העמדות – זו של אמן-עובד שנלחם למען שינוי מבני בשדה האמנות, וזו של עובד-אקטיביסט שכוח המיקוח שלו מאפשר לו לטעון טענה רחבה יותר הנוגעת למדיניות פוליטית. במושגיהם של לוק בולטנסקי ואיב צ'יאפלו, הבוחנים כיצד הביקורות על הקפיטליזם עיצבו את התפתחותו במחצית השנייה של המאה העשרים, הביקורת שמוריס אימץ היא הביקורת החברתית – ביקורת המתמקדת בהשפעות הקפיטליזם על החברה (ולא על היחיד) ומדגישה את הניצול, אי-השוויון וחוסר הביטחון התעסוקתי שהוא נסמך עליהם (Boltanski and Chiapello 2005). הביקורת החברתית של מוריס ביקשה לשנות את המובן של שדה האמנות עצמו וליצור שדה שכבר איננו מבוסס רק על עשייה וצפייה באמנות אלא מתקיים ביחס לתהליכים חברתיים חיצוניים לו: כדי שהשביתה תצליח, על האמנות להפסיק להיות מוצגת.

אופן הפעולה של מוריס חשף את מגבלות הפעולה של האמנות ואף את הקישור הבעייתי בין אמנים לעובדים. ראשית, בדרך כלל המעמד החברתי-כלכלי של אמנים או מעמדם בשדה מאפשר להם לקחת סיכונים שעובדים אחרים, בשדות בעלי הון סימבולי מועט יותר, לא היו מעיזים לקחת. שנית, בניגוד לעובדים בכל תחום ייצור אחר, ספרת הייצור האמנותי אינה מציינת לגמרי להגיון צבירת הרווח הקפיטליסטי (אף שהיא משוקעת בהגיון השוק ופועלת על פי עקרונות של יחידאיות ונדירות). רווח ויעילות, הגם שאינם זרים לייצור האמנותי, מעולם לא הובילו אותו. לאמנים אין מעסיק קבוע, פס ייצור שהם יכולים להשבית או הטבות שאפשר להתמקח עליהן. יתרה מזו, בשל האופי האינדיווידואליסטי של הפעולה האמנותית במודרניזם הגבוה, מרכיבי ההון הסימבולי והיוקרה הקשורים

7 כל התרגומים במאמר זה נעשו על ידי המחבר, אלא אם כן צוין אחרת.

לקטגוריית האמן הפכו נזילים, משתנים ובלתי ניתנים להגדרה. המוטיבציות המניעות ייצור אמנותי חורגות לרוב מהגיון השוק, ומתמזגים בהן צרכים ותשוקות שאי-אפשר להסביר רק באמצעות מודלים רציונליים. למעשה, התחום האוטונומי למחצה של האמנות שהתגבש במהלך המודרנה בנוי בדיוק על הרעיון הזה: כוחה של האמנות נובע מהיותה ספרה נפרדת ובלתי פונקציונלית. חלוקת העבודה בחברה המודרנית בין החומרי לרוחני אפשרה לאמנות לפתח עמדה חיצונית, אוטונומית למחצה, שביכולתה להציב סדר חלופי, לא דכאני, מול הסדר של המציאות.

הביקורת החברתית של העבודה כמוטיבציה לשינוי בשדה האמנות באמצעות סנקציית שביתת האמנות, או במילים אחרות – מודל האמן כעובד, יכולים להסביר את הישגיה הדלים של שביתת האמנים הכללית (ובהקשר רחב יותר גם להסביר מדוע איגודי עובדים של אמנים, שקמו במהלך ההיסטוריה, נותרו תמיד בשוליו של שדה האמנות). קואליציית עובדי האמנות לא האריכה ימים והפסיקה את פעולתה עוד בטרם הסתיימה שנת 1971.⁸ מול מודל השביתה של מוריס הציגה האמנית לי לוזאנו, חברה בקואליציית עובדי האמנות ואחת האמניות המושגיות החשובות שפעלו באותה תקופה, מודל שביתה אחר. בעבודתה "שביתה כללית" (General Strike Piece, 1969) החלה לוזאנו בסדרת פעולות שנועדו לצמצם את הנוכחות והמעורבות שלה בעולם האמנות, ועשתה זאת כפעולה אמנותית. פעולותיה הלכו והצטברו לאורך השנים, עד שבשנת 1972 הפסיקה להציג את האמנות שלה וכעבור עשור עזבה את ניו יורק לטובת טקסס. "שביתה כללית" – מעין גרסה אינדיווידואלית של רעיון השביתה הכללית של סורל – כללה הצהרה שבה התחייבה האמנית "להימנע מנוכחות באירועים רשמיים או ציבוריים [...] של עולם האמנות, בהדרגה אך בנחישות, על מנת להתמיד בחיפוש אחר האמצעים ליצירת מהפכה אישית וציבורית טוטלית" (Lehrer-Graiver 2014, 9). לוזאנו לא הכריזה שהיא פורשת מעשייה או הצגה של אמנות אלא התמקדה במשימות ובאתגרים שנגעו לחייה האישיים. חלקם נגעו לקשר שלה עם עולם האמנות, חלקם נגעו להיבטים אחרים בחייה. בין השאר היא כפתה על עצמה שלל משימות לתקופות קצובות: להישאר במיטה, להימנע מסקס, לעשן גראס ברצף במהלך חודש שלם ואז להימנע מעישון במשך אותו פרק זמן. המשותף לפעולות הללו היה ניסיונה של האמנית לערער באופן אקטיבי, באמצעות הימנעות, על אורח החיים הנורמטיבי שמכתיב סדר היום הקפיטליסטי. ניסיון זה הלך והסתעף ככל שלוזאנו הרחיקה את עצמה משדה האמנות. תחילתו של הפרויקט האמנותי בישרה את דעיכתה של לוזאנו כ"אמנית" על פי ההגדרות המסורתיות של המושג. "השביתה הכללית" שלה כרכה יחדיו

8 למעשה, ההישג היחיד של השביתה ששרד עד היום הוא דרישת השובתים מהמוזיאונים לא לגבות דמי כניסה ערב אחד בשבוע, כדי לאפשר למי שידו אינה משגת (או לתיירים קמפנים) לבקר במוזיאון.

שאלות של סובייקטיביות, אופני חיים וסירוב באופן שביטל כל הפרדה בין אמנות לחיים או בין אמנות לעבודה.⁹

הנסיגה של לוזאנו מכל פעילות אמנותית שיכולה להיות מזוהה על ידי השוק לא הייתה רק אסטרטגיית התנגדות למסחור האמנות ולהשפעותיו על האמן עצמו, אלא קראה תיגר גם על מודל ההתנגדות של עובדי האמנות. בניגוד לפעולות המחאה של מוריס ועמיתיו, שהיו מורכבות מאירועים נקודתיים בעלי אופי אקטיביסטי כמו צעדות והפגנות המבוססות על כיבוש המרחב הציבורי, הנסיגה של לוזאנו הייתה כוללת, התקימה לרוב בסטודיו שלה והייתה מורכבת ממשחק וחקירה של אלמנטים המרכיבים את היומיום. עמדתה הייחודית קיבלה ביטוי ב"שימוע הפתוח" שערכו חברי קואליציית עובדי האמנות, אירוע מכונן בהיסטוריה של התנועה, שבו 65 אמנים הביעו את הסתייגויותיהם ממבנה עולם האמנות וקראו לפעולה מאורגנת. לוזאנו התבדלה משאר הדוברים כאשר הצהירה: "אני לא קוראת לעצמי עובדת אמנות אלא חולמת אמנות, ואני אשתתף רק במהפכה טוטלית שתהיה גם אישית וגם ציבורית" (Lozano 1969). בדבריה היא סימנה את עצמה כמי שמסרבת לאמץ את הרטוריקה והסנטימנט המעמדי של שביתת האמנים, וקשרה בין השביתה האישית שלה לשינוי חברתי רחב יותר. כ"חולמת אמנות" לוזאנו מיקמה את עצמה קרוב יותר לעולם המושגים הסוריאליסטי ולדחייתו של הסדר הרציונלי-הקפיטליסטי מאשר לעובדי האמנות הדורשים תנאי עבודה משופרים. כמו הסוריאליסטים, היא שאפה להפנות את האנרגיה היצירתית שלה לאספקטים ה"לא פרודוקטיביים" של הקיום, כלומר לקיים את המהפכה באמצעות סירוב לעקרונות המנחים של חברת העבודה המודרנית. על פי בנג'מין בוכלו, האמנים המושגיים של אותה תקופה בלטו בחוסר הפוליטיות שלהם, בהשוואה לצורות היסטוריות של אוונגרד אמנותי (Buchloh 1990, 141). אך נקודת המבט העכשווית מאפשרת לזהות שלוזאנו לא רק אתגרה את המושגים "אמנות" ו"אמנות" אלא הקדימה להבין שגם אם אמנות קונספטואלית תהיה סחירה ביום מן הימים, השוק עדיין יזדקק לדמותו של האמן כדי להפיק ממנו רווח (Molesworth 2002, 70). לכן רק סירוב מוחלט – אקט חסר צורה של היעלמות אישית מקהילת האמנות – יכול להציל את האמנות (ואת האמנית) מהגורל הצפוי לה. ואכן, השביתה הכללית של לוזאנו, כעבודת אמנות שהיא גם פרויקט חיים, מעולם לא נמכרה. הנסיגה או ההימנעות, כאקט אמנותי, חופפים במקרה של לוזאנו לאופני חיים מסוימים שבהם "חוסר התפקוד הוא העמדה הביקורתית", כפי שניסחה זאת היסטוריונית האמנות שרה לרר-גרייבר (Lehrer-Graiwer 2014, 689).

9 לוזאנו לא הייתה היחידה. הרצון להימנע מהמסחור ההולך וגובר של עולם האמנות גרם לאמנים כמו מייקל הולצר (Holzer) ורוברט סמיתסון (Smithson) לנטוש את עולם הגלריות ולעבוד מחוץ לו, ורבים אחרים, כמו קריסטין קוזלוב (Kozlov), אגנס מרטין (Martin) וג'ו באר (Baer), עזבו זמנית את עולם האמנות הניו-יורקי בערך באותה תקופה. בגרמניה נטשה האמנית החשובה שרלוט פוזננסק (Posenenske) את קריירת האמנות לטובת הכשרה אקדמית כסוציולוגית של העבודה.

במונחיהם של בולטנסקי וצ'יאלו, הביקורת של לוזאנו על עולם העבודה ועל הסדר החברתי שהוא יוצר קרובה ברוחה ל"ביקורת האמנותית" שאימצו בשנות השישים והשבעים אינטלקטואלים, אמנים ותנועות הסטודנטים. בניגוד לביקורת החברתית המתמקדת בחברה ומדגישה את הניצול, הביקורת האמנותית מבקרת את הקפיטליזם מנקודת המבט של היחיד ומתמקדת בניכור, בחוסר היצירתיות ובחוסר האותנטיות של העבודה בעידן התעשייתי. בקונטקסט של תרבות המחאה האמריקנית של סוף שנות השישים, על סף המעבר בין העידן התעשייתי לפוסט-תעשייתי, ביקורת זו נוסחה באופן המזוקק ביותר שלה בשנת 1969 ב"מסה על השחרור" של הרברט מרקוזה, אחד ההוגים המשפיעים על אמריקנים צעירים באותה תקופה. באמצעות רעיון "הסירוב הגדול" (The Great Refusal) שפיתח יצר מרקוזה גרסה מעודכנת, פוסט-תעשייתית, לרעיון השביתה הכללית של סורל. מרקוזה הבחין בפוטנציאל המהפכני של השינוי באמצעי הייצור, המאפשר לחרוג מהארגון הקפיטליסטי של החיים ובכך לבטל את ההבחנה בין זמן עבודה וזמן פנאי ולהפוך את העבודה היומיומית למעשה יצירתי ומשחקי המבוסס על יצרי החיים ועל דחפים ליבידינליים. במצב כזה, "הטכניקה תגלה אז נטייה להפוך לאמנות, והאמנות תגלה נטייה לעצב את המציאות" (מרקוזה 1971, 244).

ברוח זו גילתה האמנות האמריקנית של שנות השבעים עניין הולך וגובר באסטרטגיות של ביקורת מוסדית בכלל ובפרקטיקות סירוב בפרט, החל בפריחה של אמנות פמיניסטית שקראה לחלוקה מחדש של העבודה, הן בשדה האמנות הן מחוצה לו, וכלה באחד ממהלכי הפרישה הקנוניים באמנות העכשווית – הכרזתו של האמן האמריקני ממוצא טייוואני טהצ'ינג סיי (Hsieh) על פרישה של כ-13 שנים מעולם האמנות.¹⁰ כמו לוזאנו, סיי לא התחייב שלא ייצור אמנות אלא התחייב לא להציג אותה בפומבי, כחלק מהאקט האמנותי. העניין שעולם האמנות מגלה שוב כיום בעבודתו של סיי מרמז על העיסוק החדש בשאלות של עבודה וסירוב במסגרת שיח האמנות העכשווי, והפעם לא בשיח פנים-אמנותי או בניסיון להשפיע על שדות הפוליטיקה והכלכלה מתוך השדה האמנותי, אלא כפעולה שמראשיתה כרוכה בביקורת הקפיטליזם ומתרחשת בו-זמנית בשדה האמנות ומחוצה לו.¹¹

10 האמנית מרי קלי (Kelly) תיעדה את מערכת היחסים שלה עם בנה עד שהגיע לגיל שש כדי ליצור הקבלה בין אימהות ובין עבודה אמנותית. באופן דומה, מירלה לדרמן יוקליס (Ukeles) החלה לנקות מוסדות אמנות כאקט פרפורמטיבי במטרה לבקר את המוזיאון כמוסד המנציח חלוקות עבודה מעמדיות ומגדריות מסורתיות.

11 בהקשר זה אי-אפשר שלא להזכיר שני מודלים של ביקורת מוסדית שהתפתחו בסוף שנות השישים: האחד, שפיתח הנס האקה, החליף את הפגנות המחאה ברחבת הכניסה של המוזיאון ביצירת עבודות ביקורתיות שהוצגו בתוך המוזיאון. האקה ניתק את עצמו מהמסורת הקושרת בין דמות האמן לדמות העובד והציע מודל חלופי של האמן כפעיל חברתי: מודל שתופס את האובייקט האסתטי כחלק משיח מוסדי, אידיאולוגי וכלכלי ומציף קונפליקטים חברתיים בתוך ספרת הייצור התרבותי (Buchloh 2000, 221–222). המודל השני הוא זה שהציגו חברות וחברי Guerrilla Art Action Group (GAAG) שפרצו למוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק והסתירו את ציור הגרניקה של פיקאסו באמצעות פוסטרים המוחים נגד המלחמה בווייטנאם. מודל זה הכניס את האקטיביזם לתוך המוזיאון תוך שימור ההפרדה בין האמנותי לאקטיביסטי. אולם כאן אני מתרכז באמנים שאימצו את השביתה והחרם כפעולה בשדה האמנות.

אמני החרם

דעיכת הפוליטיקה המעמדית בשנות השמונים והתשעים פינתה מקום לפוליטיקת הזהויות והכלכלה הניאו-ליברלית, ובתוך כך גוועו שני המודלים של הסיור, זה המבוסס על רעיון "שביתת אמנים" וזה המבוסס על שביתה אינדיווידואלית אך רדיקלית נוסח לוזאנו. אולם בשנות האלפיים שיח המחאה ופרקטיקות של אי-השתתפות החלו לשוב בהדרגה אל העשייה האמנותית, ותהליך זה הגיע לשיאו באירועי Occupy Wall Street בשנת 2011. הקישור בין פעילות אמנותית לפעילות אקטיביסטית נוצר לא רק בשל הנוכחות המסיבית של אמנים בקרב המארגנים והפעילים של תנועת המחאה, אלא גם בשל התיאורטיזציה של צורות הארגון והפעולה. ייטס מקי, למשל, מותח קו ישר בין השאיפה של האוונגרד ההיסטורי לחסל את המעמד האוטונומי של האמנות כדי שתוכל להשתתף במאבקים חברתיים ובין קואליציית עובדי האמנות של סוף שנות השישים ופעילות המחאה שהתקיימה בפארק זוקוטי שבדרום מנהטן (McKee 2016, 25–32). הביטוי המזוקק של עמדה זו הגיע דווקא כשפורק מאהל המחאה וקבוצות מתוכו החלו לקיים סדרת פעולות חוץ-אמנותיות בחללי אמנות. קבוצת Occupy Museums, למשל, החלה להשתלט לפרקי זמן קצרים על מוזיאונים בניו יורק. חברי וחברות התנועה – אמניות, אקטיביסטים, אקדמאיות וסטודנטים – מילאו את חללי הגוגנהיים בשלטים ובעלונים במחאה על תנאי העבודה הנצלניים והמסוכנים של פועלי הבניין העמלים על בניית סניף המוזיאון באבו דאבי; הפגינו בתוך המוזיאון לאמנות מודרנית במחאה על כך שלארי פינק, אחד מיועציו של נשיא ארצות הברית טראמפ, הוא חבר מועצת המנהלים של המוזיאון; וחסמו את הכניסה למוזיאון המטרופוליטן במחאה על המימון שמעניק לו המיליארדר השמרני דייוויד קוך.

כמו באסטרטגיית הפעולה של קואליציית עובדי האמנות, גם מודל האמן שעלה מתוך תנועות המחאה החדשות הוא של האמן כמארגן (organizer) (שם, 26) – מודל המשלב בין רעיון האמן כאקטיביסט נוסח מוריס ובין מושג "המחבר כיצרון" שהציע בנימין. פעולתו הפוליטית של האמן הזה אינה נמדדת רק על פי התוכן הפוליטי של יצירותיו, אלא גם לפי האופן שבו הוא ממקם את עצמו רפלקסיבית בתוך אופני הייצור הקיימים (Benjamin 2005). במקרה של Occupy Wall Street, הביטוי האמנותי הוא אסטרטגיות הפעולה האקטיביסטיות שהאמן נוקט: אימוץ פרקטיקות מסורתיות של מחאה המאפשרות לו לפעול בנוגע לנושאים פוליטיים. אך מוריס ואחרים המשיכו ליצור אובייקטים או פרויקטים אמנותיים לצד פעילותם הפוליטית, כלומר שימרו ספרות נפרדת של אמנות ואקטיביזם, ומתוך כך שימרו גם את היחס בין דימוי לפעולה. לעומתם, במודל האמן כמארגן שהציבו אנשי Occupy הדימוי נזנח לטובת הפעולה. את שפת האמנות החליפה שפת המחאה: באנרים צבעוניים, שלטים בכתב יד והקרנות ענק של סלוגנים על הקירות החיצוניים של המוזיאון. יתרה מזו, מודל האמן כמארגן יצר מצב חדש שבו אמנים מסוימים סימנו עצמם כאמנים באמצעות אופני הפעולה האקטיביסטית שלהם. לדוגמה, האמן נח פישר, שלא היה

מוכר לפני פעילותו האקטיביסטית בתנועת כיבוש המוזיאונים, הפך באמצעותה לשם מוכר בקהילת האמנות של ניו יורק.

אי-אפשר לנתק בין המהלכים האמנותיים-אקטיביסטיים שנולדו ממחאת 2011 למהלכים רחבים שהתרחשו בשדה האמנות בעשורים האחרונים ואשר מתכנסים תחת הכותרת "המפנה החברתי", מהלכים הכוללים אמנות השתתפותית, מעורבת חברתית ומבוססת יחסים. שלושת המושגים הללו אמנם אינם זהים, אך המשותף להם הוא הפיכתם של יחסים אנושיים למדיום אמנותי. על פי קלייר בישופ, המהלכים הללו חולקים את התשוקה להעניק "אנושיות חדשה לחברה שהפכה אדישה ומבוזרת בעקבות הדיכוי האינסטרומנטלי של הייצור הקפיטליסטי" (Bishop 2012, 11). הם מבקשים להציע אלטרנטיבה לתרבות ראויה שתופסת את הסובייקט כצרכן פסיכי של דימויים; תחת זאת הם מציעים אמנות שהופכת את הצופה למשתתף אקטיבי בייצורם. הדרך לעשות זאת היא לנצל את ההון הסימבולי והממשי של האמנות על מנת להקים פלטפורמות ליצירת קהילה ושינוי חברתי. אמנים מארגנים הפגנות, מייסדים ארגוני עובדים ומקימים פלטפורמות שבאמצעותן קהילות מוחלשות יכולות לייצג את עצמן. חלקם תופסים עצמם כמעין "עובדים סוציאליים" לא רשמיים, אחרים כמארגנים או יזמים. הם פועלים במסגרת הגג של "פרויקט אמנותי", לרוב במימון גופים התומכים באמנות. גם אם הפעולה עצמה נערכת מחוץ למוסד האמנות, תוצריה או תיעודה מוצגים בקונטקסט אמנותי.

אולם המפנה החברתי באמנות ופריחת מודל האמן כמארגן הם חלק משינוי רחב בצורתו של הארגון הפוליטי. עם ירידת קרנן של קטגוריות של סובייקטיביות פוליטית (כמו עבודה מאורגנת) והיחלשות הקונצנזוס הסוציאלי-דמוקרטי, ארגונים ותנועות חברתיות החליפו את מפלגות השמאל בהובלת מאבקים חברתיים. על פי סמואל מוין, שינוי זה התחולל בשנות השמונים בעקבות משבר החוב העולמי; במקום מאבקים חברתיים רחבים למען חברה שוויונית יותר קמו אז מאבקים נקודתיים המנוהלים על ידי ארגונים ותנועות שהתרכזו בחשיפת עוולות מקומיות ובתיקונן (Moyn 2018). כוחן של מפלגות השמאל נשחק, וכך גם מעמדם של האיגודים המקצועיים. כתוצאה מכך, האקטיביסט, המארגן והיזם החברתי תפס את מקומו של העובד כסובייקט הפוליטי של השמאל. גל השביתות שאפיין את תחילת שנות השבעים, שהתאפשר בזכות מעמדם האיתן של ארגוני העובדים והמעמד הסימבולי של עובדי התעשייה, כבר לא היה אפשרי בשנות השמונים.¹² באופן דומה, צורות הארגון הפוליטי שהלהיבו אמנים בסוף שנות השישים הוחלפו בהתארגנויות חברתיות מבוזרות ולא רשמיות.

12 כיום שביתת עובדים היא פעמים רבות רק מחוזה סימבולית. לדוגמה, ההחלטה של חברות גדולות במשק הישראלי לאפשר לעובדיהן לשבות למשך יום אחד לאות הזדהות עם המאבק למען נישואים חד-מיניים – כלומר, שביתה מטעם ההנהלה – מעידה יותר מכול על כך שהשביתה איבדה את כוחה המאיים.

אם כן, המפנה החברתי סלל דרך להמשגה חדשה של היחס בין פעולה אמנותית לפעולה אקטיביסטית וערער על ההפרדה ביניהן. אך בניגוד לאמנות השתתפותית או קהילתית, המתקיימת לרוב בשיתוף פעולה עם מוסד האמנות, הפעילות של אנשי Occupy Wall Street הופנתה נגד מוסד האמנות והתקיימה לרוב מחוצה לו, ואם התקיימה בתוכו נעשה הדבר בכפייה, באמצעות השתלטות זמנית על חללי המוזיאון. האוטונומיה האמנותית לא התבטאה באמצעות יצירת מרחב עצמאי לכאורה לפעילות אמנותית המנותקת מהפוליטי, אלא באמצעות יצירת מרחב עצמאי לפעילות שהיא בה בעת אמנותית ופוליטית. עם זאת, הן אמנים שבחרו לעבוד בשיתוף פעולה עם המוזיאון הן אלה שבחרו לפעול נגדו כיוונו את מאמציהם לטיפול בבעיות חברתיות נקודתיות. ברוח הניתוח הכללי של מויין וברוח הניתוח הספציפי של בוריו, שתיאר את הפרקטיקות האמנותיות שצמחו במהלך שנות התשעים כ"אסתטיקת יחסים" (Bourriaud 1998), השאיפה לאוטופיה חברתית שאפיינה אמנות פוליטית במהלך המאה העשרים הוחלפה בגישה קונסטרוקטיבית ואפירמטיבית יותר.

חוסר ההפרדה בין האמנותי לאקטיביסטי במפנה החברתי הקצין את אופני הסירוב שפיתחה קואליציית עובדי האמנות. מחאת Occupy Wall Street, והתארגנויות אחרות שפעלו באותו הזמן – מפוארטה דל סול במדריד ועד שדרות רוטשילד – לא כללו רק הפגנות ומצעדים אלא אימצו לעצמן טקטיקות כמו השהיה, עצירה והפסקה. השביתות הנקודתיות והזמניות של אמני שנות השישים הוחלפו בחוסר תנועה מתמשך שחשף את הפוטנציאל של ה"פסיביות" לערער או להסיט את זרימת האנשים, הרעיונות וההון מהנתיבים המוקצים להם. הביקורת החברתית של אנשי המחאה קיבלה צורה של "שביתה מולקולרית", כפי שמכנה אותה התיאורטיקן ג'ראלד ראוניג (Raunig): סדק במשטר הזמן והמרחב ההגמוני, המפרק את היומיום ומרכיבו מחדש באמצעות המצאת צורות חדשות של ארגון וחיים. על אף ההיקף המוגבל של הטקטיקה הזאת, הן מבחינת המרחב שתפסה הן מבחינת משך הזמן שלה, ראוניג רואה בה פוטנציאל לשביתה מהפכנית. "אין זה עוד מאבק שנועד אך ורק לקיצור זמן העבודה", הוא כותב, "אלא לתילום חדש לגמרי של הזמן באשר הוא" (ראוניג 2013).

הטוטליות שראוניג מדבר עליה, החשיבות שהוא מייחס לניכוס הזמן, והקשר שהוא יוצר בין אופני המחאה החדשים לאופני החיים החדשים – כל אלה מאזכרים את מודל הסירוב הרדיקלי של לוזאנו לא פחות משהם שואבים השראה מהשביתה המעמדית. ואכן, בעשור שחלף מאז גל המחאות של 2011 נראה שחרם, הימנעות או אי-השתתפות כאקט אישי אך ציבורי הפכו לפרקטיקה נפוצה בשדה האמנותי. במילים אחרות, את ההשתלטויות ההמוניות לפרקי זמן ארוכים של העשור הקודם החליף הסירוב האישי, המקבל תהודה בתקשורת והופך באמצעותה לאירוע ציבורי. אין פירוש הדבר שהפגנות ומחאות קולקטיביות נעלמו מהשדה האמנותי, אלא שנוספה להן גם פעולת השביתה האישית הכללית – טקטיקת ההתנגדות המועדפת כיום על אמנים והמשמשת אותם במאבקים שהם מנהלים מול אנשים, מוסדות ומדינות.

בהקשר הזה בולטת תנועת Decolonize This Place, שמקימה, האקטיביסטים אמין חוסיין (Husain) וניטאשה דילון (Dhillon), לקחו חלק בכיבוש המוזיאונים אך החליטו למקד את פעולותיהם באסטרטגיות דה-קולוניזציה באתרים שונים שמתרחשים בהם מאבקים חברתיים כמו אנטי-ג'נטריפיקציה, מאבק השחרור הפלסטיני, מאבק למען שכר אוניברסלי בסיסי ומאבק בגזענות כלפי הקהילה האפרו-אמריקנית.¹³ אחת ממטרות התנועה היא לחשוף מקרים של פילנתרופיה רעילה וארטווינג בעולם האמנות – מקרים שבהם תרומות של בעלי הון למוסדות אמנות משמשות כלי להלבנת עסקים מפוקפקים מבחינה אתית או כאמצעי לקידום אינטרסים הסותרים את האינטרס הציבורי, החל בצנזורה עקיפה על התכנים המוצגים במוזיאון וכלה בניסיון לקדם אמנים שעבודותיהם נכללות באוספי האמנות של אותם בעלי הון. בכך הם מבקשים לענות לטענתה של היטו שטיירל (Steyerl) כי אמנות פוליטית נוהגת לעסוק באי-צדק ברחבי העולם אבל נמנעת מלתת דין וחשבון על תנאי הייצור והתצוגה שלה עצמה (שטיירל 2015, 75). את הקמפיין המתקשר ביותר שלהם עד כה ניהלו חברי הארגון נגר וורן ב' קנדרס – מיליונר, אספן אמנות, אחד התורמים הראשיים למוזיאון הוויטני, סגן יו"ר מועצת המנהלים של המוזיאון, מנכ"ל חברת Safariland העוסקת בפיתוח ומכירה של "מוצרים לאכיפת החוק" (למשל גז מדמיע המשמש את המשטרה האמריקנית) ושותף בחברה אחרת שאמצעי פיזור ההפגנות שלה משמשים את צה"ל (בין היתר בירי על מפגינים בגבול רצועת עזה).

המחאה נגר קנדרס החלה בעקבות מכתב ששלחו עובדי המוזיאון בדרישה להוציאו ממועצת המנהלים. הדרישה נענתה בסירוב מצד מנהל המוזיאון, אדם וינברג, שטען כי "המוזיאון אינו יכול לתקן את כל התחלואים של עולם לא-צודק" (Weber 2018). היא נמשכה בפרישה של האמן מייקל רקוביץ (Rakowitz) מהביאנלה לאמנות של המוזיאון, אחת התערוכות המדוברות והמסוקרות בעולם האמנות. פרישתו של רקוביץ הניעה את חברי Decolonize This Place להכריז על פעילות מחאה מחוץ למוזיאון ובתוכו שתימשך תשעה שבועות, פרק הזמן שנותר עד תחילת הביאנלה. תחת המוטו "וורן ב' קנדרס חייב ללכת" השתלטו המוחים פעם בשבוע על חלל הכניסה של המוזיאון וערכו שם שלל אירועים, ממסיבת פיצה ועד טקס שרפת מרווה המאזכר טקסים של אמריקנים ילידים (שאמצעי פיזור ההפגנות שהחברה של קנדרס מפתחת מופנה גם נגדם). המוחים גם הפעילו לחץ כבד על האמנים שהוזמנו להשתתף בביאנלה וקראו להם לפרוש ממנה. ככל שקרב רגע הפתיחה הודיעו אמנים נוספים על רצונם להסיר את עבודותיהם מעל קירות התערוכה, ובהם גם האמנית הידועה ניקול אייזמן (Eisenman). הקש ששבר את גב הגמל היה מכתב שפרסמו

13 לפני שהקימו את Decolonize This Place היו השניים חברים בקולקטיב MTL שהקימו בשנת 2010 ואשר עסק ב"מחקר, אסתטיקה, ארגון ופעולה" באמצעות כלים אמנותיים. אף שהוכשרו בתחום האמנות הם רואים עצמם כאקטיביסטים (Boissier 2017).

שלווה אמנים במגזין *Artforum*, שהדביקו לתערוכה את הכותרת "ביאנלת הגז המדמי"ע" (Black et al. 2019). קנדרס התפטר מתפקידו במועצת המנהלים של המוזיאון. בתגובה הודיעו האמנים שפרשו מהתערוכה כי הם מבטלים את אי-השתתפותם.

על אף הממד הקולקטיבי של המאבק בקנדרס, שאותו הדגישו מארגני ומארגנות המחאה ללא הרף, מרבית האמנים לא הצטרפו לחרם, ומי שהצטרפו עשו זאת באופן ספורדי. יתר על כן, חלק מהאמנים פרסמו מכתב ובו הצהירו כי הם מחרימים את החרם ומביעים חשש שאקטיביסטים "השתלטו" על התערוכה (Small 2019). אבל הטפטוף האיטי אך הגובר של המחרימים הצליח בסופו של דבר להבקייע את הסטטוס קוו והביא להצלחת המאבק, ואגב כך סרטט שלב חדש ביחסים בין אקטיביזם לפעולה האמנותית והדגיש את האפקטיביות של פעולת החרם.¹⁴ בניגוד למודלים מוקדמים של שביתה בעולם האמנות, מי שהוביל את המאבק היו פעילות חברתיות ויזמים חברתיים לצד חלק מהאמנים המשתתפים בתערוכה. אלה וגם אלה לא עשו זאת כאקט אמנותי אלא כשחקנים בשדה האמנות.

הפעולות של חברי *Decolonize This Place* מסרטטות מודל מורכב של ביקורת מוסדית. אין מדובר עוד במודל האמן כאקטיביסט או באמנות כאקטיביזם, אלא בארגון מחדש של שדה הפעולה כך שאמניות ואקטיביסטים יפעלו זה לצד זה ויעשו זאת כשחקנים בשדה האמנות. כלומר, האקטיביסטי והאמנותי אינם לגמרי חופפים – העמדות האלה מיוצרות על ידי אנשים שונים בעלי מוטיבציות שונות – אך הם בהחלט תלויים זה בזה. האמנות זקוקה לאופי הפוליטי, המעורב חברתית, המיוחס לפעילים חברתיים בתחום האמנות, והיא ממהרת לפרוש את חסותה על מיזמים אקטיביסטיים. בה בעת האקטיביזם משתמש בהילה, ביחסי הציבור, באפשרויות התצוגה ובהקשרים הכלכליים ששוק האמנות משוקע בהם.¹⁵ העובדה שהדיון בקמפינים כאלה אינו עוסק כלל באמנות שתוצג (או לא תוצג) במסגרת התערוכה מחזקת את הנטייה הזאת. ועדיין, האקטיביסטים זקוקים הן לאמנים, שהם הגורם ה"יצרני" בתוך המערכת, הן לשדה האמנותי בכללותו על מנת ליהנות מהפריבילגיות שלו.

סנקציית החרם מסמנת שלב בהתפתחות הביקורת המוסדית והיחסים בין אמנות לאקטיביזם. הפעולה האקטיביסטית אינה שואפת להתקיים לצד המעשה האמנותי או

14 במונח "אפקטיביות" אני מתייחס כאן להר הציבורי שהחרם קיבל. בנקודת זמן זו קשה להעריך את האפקטיביות של החרם על התנהלות עולם האמנות, מעבר להתפטרותו של קנדרס. על פי אנדריאס פטרוסיינט (Petrossiants) (2020), לא החרם הוא שהביא להצלחת המאבק אלא דווקא הכניסה אל המוזיאון באמצעות אירועי ההתכנסות וההשתלטות על רחבת המוזיאון. עם זאת, הוא רואה בחוסר ההפרדה בין העבודה האמנותית לעבודה מחוץ לעולם האמנות תנאי הכרחי להצלחת מאבקים מסוג זה.

15 דוגמה מאלפת לדינמיקה הזאת אפשר לראות באופן שבו עולם האמנות לקח תחת חסותו את הפעילות של קבוצת *Forensic Architecture*, שמקורה בעולם האקדמיה והאקטיביזם. אך בניגוד לאקטיביזם של *Decolonize This Place*, שמבקש "לתקן" את עולם האמנות, חברי *Forensic Architecture* משתמשים בקונטקסט האמנותי ככ"פורום" להצגה ולדיון.

כתחליף לו, אלא להתממש בזכות היעדרה של האמנות, כלומר הפעולה האקטיביסטית היא ההימנעות האמנותית. אם האמנים הם היצרנים, אזי היעדרם – פעולה שבאופן אינהרנטי היא חסרת צורה – משמעה פגיעה בחומר הגלם שמניע את עולם האמנות. ההחסרה כפעולה מאפשרת להכפיף את עצם הצגת האמנות (ולא את התוכן שלה) לסדר היום האקטיביסטי. כך, באמצעות החרם, אפשר לדלג מעל ההבחנות בין אמנות לאקטיביזם. אפשר למקמו מחדש כעמדה בתוך שדה האמנות, לא כעמדה חיצונית לו ובוודאי לא כפרישה נוסח לזאנו. אך עמדה זו, ברוח המפנה החברתי, חסרה את האופק האוטופיסטי המהפכני שאפיין את מושג השביתה, אם אצל בנימין ואם באמנות שנות השישים והשבעים.

את השינוי הזה אני מבקש להמשיג כמעבר מ"שביתה האמנות" ל"אמני החרם". אמני החרם הם לא רק אמנים (במובן המסורתי של המילה) המשתמשים בפרקטיקה האקטיביסטית של החרם, אלא גם אקטיביסטים שמשתמשים בשלל פרקטיקות של השבתה, הימנעות או אי-השתתפות ועושים זאת בתוך שדה האמנות. עצם ההחלטה אם להשתתף בתערוכה או בקמפיין מחאה נגד מוזיאון הפכו לחלק אינטגרלי מהכלים שעומדים לרשות אמנים ואקטיביסטים כאחד. החרם אינו אירוע חד-פעמי המתקיים בנפרד מהפעילות האמנותית השוטפת, אלא מהלך זמין, לגיטימי והמשכי – אחד הכלים שעומדים לרשות אמני החרם בשדה האמנות. זהו מהלך אינדיווידואלי בעיקרו (גם אם הוא נעשה כחלק מקבוצה) ומקיף באופיו: החרם אינו נוגע לעבודת אמנות כזו או אחרת, אלא מופעל או פועל ישירות על האדם שיצר אותה. לכן הוא ביו-פוליטי, אך בד בבד חסר את הממד הגופני-אקטיבי של מחאה. מפרספקטיבה זו, החרם הוא פעולה שמובילה לארגון מחדש של המעמד העובד: עולם האמנות אינו שייך עוד ל"עובדי האמנות" המסורתיים בלבד, אלא כולל בתוכו גם ציבורים חדשים כגון פעילים חברתיים ובעלי עניין אחרים. האם מצב העניינים הזה מעיד על נסיגה והידרדרות במעמד החברתי של האמנות, שנתפסת ככנועה ולא רלוונטית בעוד העולם האקטיביסטי נתפס כשדה סוער של פעילות, או שמא הוא רק מגדיר מחדש את הפעולה האמנותית והשדה האמנותי? השאלה הזאת נותרת פתוחה.

חרם, עבודה וסובייקטיביות ניאוליברלית

ההיסטוריה הקצרה של קואליציית עובדי האמנות משמשת השראה לתנועות אקטיביסטיות כמו Decolonize This Place, ששמו להן למטרה להשתמש בשדה האמנותי כדי לעורר מודעות ושינוי בתחומים פוליטיים החורגים ממנו. אך בהינתן דעיכתם של אופני ההתארגנות המסורתיים בשמאל ומחיקתו של העובד כסובייקט פוליטי, כיצד אפשר להסביר את הפופולריות והאפקטיביות של תנועות כאלה הפועלות בשדה האמנות בעשור האחרון? מהו ההסבר לשינוי במבנה של הביקורת המוסדית וביחס בין אמנות ואקטיביזם? ומדוע, על אף הנאמנות הרעיונית להיסטוריה של שביתה האמנות, בוחרים אמנים ואקטיביסטים כאחד את המונח "חרם" ולא את המונח "שביתה", שיש לו זיקה מעמדית?

התשובות לשאלות אלו, לטענתי, קשורות לשינויים שחלו בעולם העבודה בעשורים שחלפו מאז גל המחאות של סוף שנות השישים וראשית שנות השבעים. השביתה המעמדית, והמשגתה אצל סורל, בנימין ואחרים, התפתחו כתגובה לעולם העבודה התעשייתי – עולם של עבודה חומרית, קבועה ומאוגדת. לעומת זאת, עולם העבודה שהתפתח מאז שנות השבעים מבוסס על אופני עבודה פוסט-פורדיסטיים. לשינוי הזה יש שני היבטים עיקריים. האחד הוא השינוי ביחסי הייצור, כלומר המעבר מצורות מסורתיות של ארגון פוליטי לעולם עבודה מבוזר וממוקר של עובדי פריילנס ללא זכויות סוציאליות, ללא קביעות וללא הבטחת הכנסה – עולם שמזכיר, על פי שטיירל, "צורות היסטוריות של עבודה פיאוורלית" (שטיירל 2015, 95). השני הוא השינוי באופני הייצור, כלומר המעבר למציאות תעסוקתית לא חומרית המוחקת את ההפרדה בין העובד ובין העבודה ומשתמשת ביכולותיו הסובייקטיביות של האינדיווידואל – כישוריו הרגשיים, הקוגניטיביים והתקשורתיים – כבמקור ליצירת ערך כלכלי. אמנם אמנות תמיד הייתה צורת עבודה לא-יציבה וגמישה והיחס בין היוצר למושא היצירה תמיד היה מטושטש, אבל הניכוס של עולם האמנות על ידי השוק והאצת תהליכי הסובייקטיביזציה על ידי עולם העבודה הפוסט-פורדיסטי הביאו לתגובות שונות: אם קואליציית עובדי האמנות הוקמה בדיוק כדי להתמודד עם נושאים של אי-יציבות כלכלית וחברתית (precarity) בקרב קהילת האמנים (כלומר ביטאה ביקורת חברתית), הרי נקודת המבט העכשווית מאפשרת לנו לראות בחרם הטוטלי של לוזאנו תגובה לניכוס של אופני חיים על ידי ההון (כלומר ביקורת אמנותית).

על פי פאולו וירנו, במציאות שבה הסובייקטיביות עצמה היא משאב, העובד עצמו הוא פוטנציאל הנתון לספקולציה: "כאשר נמכר משהו שקיים רק כאפשרות", כותב וירנו, "הוא לעולם אינו מנותק מהאדם החי שמוכר אותו" (Virno 2004, 39). יכולותיו של העובד הן הבטחה שצריכה להתממש שוב ושוב ובה בעת עליהן תמיד להישאר לא לגמרי ממומשות. החיים עצמם הופכים למוקד העניין של המעסיקים (ובהשאלה, גם של אספני האמנות).¹⁶ העובד הפוסט-פורדיסטי הוא במובנים רבים הסובייקט הניאו-ליברלי או ההומו-אקונומיקוס נוסח פוקו, מי ש"הופך את עצמו להון עצמי, הופך את עצמו למפיק של עצמו, הופך את עצמו למקור ההכנסה" (Foucault 2008, 225). זוהי ביו-פוליטיקה שבה החיים מנוהלים – פיזית ונפשית – באופן שמבטיח כי ימשיכו לספק את הסחורה, במובן המילולי.¹⁷ העובד החדש הוא "וירטואוז" של מופע העצמי, שכן כלי העבודה שלו בלתי

16 התמיכה הכלכלית שפייסבוק מעניקה לעובדות שלה שרוצות להקפיא ביציות היא ביטוי קיצוני של מנגנון השליטה הזה. ביטוי נוסף הוא השיעורים הגבוהים של המשתמשים בסמים ובאלכוהול מבין עובדי עמק הסיליקון, לצד שירותי הבריאות שהם מקבלים בחינם ממקום העבודה.

17 אבחנות דומות אפשר למצוא אצל שורה ארוכה של תיאורטיקנים של עולם העבודה העכשווית, למשל אצל הארט ונגרי (Hardt and Negri), מוריני (Morini), לוראטו (Lazzarato), ביפו (Bifo) ושטיירל (Steyerl) ואצל "הוועדה הבלתי נראית" (The Invisible Committee).

נפרדים מיכולותיו האנושיות. חוסר ההבחנה בין זמן עבודה לזמן פנאי, בין מקום עבודה למרחב פרטי או בין פעילות יצרנית לפעילות יצריתית, שהיה בעבר מנת חלקם של אמנים, הפך בעשורים האחרונים לנחלת הכלל (Virno 2004).¹⁸

ואכן, אספקט מרכזי בתיאוריה זו הוא הדמיון בין מודל האמן, או לצורך דיון זה – השחקן בשדה האמנות או בתעשיית התרבות, ובין העובד הפוסט-פורדיסטי, שהרי עולם האמנות שאחרי המהפכים המושגיים של שנות השישים והשבעים הפך ל"מעבדה חברתית לצורות עבודה לא חומריות" (Gielen 2010, 25). הן העובד הן האמן הפכו את עבודתם לעיסוק (occupation): פעולתם אינה עוד אמצעי להשגת תכלית ספציפית (מושא מסוים או תגמול כספי) אלא תהליך אישי ומתמשך שיש בו "סיפוק משל עצמו" (שטיירל 2015, 80), ולכן הוא יצרתי, נלהב, מתמסר וחסר את האופי המנוכר של העבודה התעשייתית (ובה בעת הוא נצלני, אינסופי ונושא ערך כלכלי לא יציב). מעמד האמן כיום אינו תלוי ביצירת עבודה או בהצגת עבודה כזו או אחרת ("תוצר סופי") אלא הוא נגזרת של הפוטנציאל העתידי שלו, שהוא עצמו נגזרת של תהליכי עבודה קודמים ומכלול תכונותיו האנושיות. "המשימה לייצר את עצמך", כותבים חברי "הוועדה הבלתי נראית", "נעשתה לעיסוק הדומיננטי בחברה שבה הייצור כבר אינו מסתכם בהכרח באובייקט: מצב המשול לנגר שנושל מסדנתו ובייאשו החל לנסר את גופו ולהכות את עצמו בפטיש" (שטיירל 2015, 91).

בעניין זה, בולטנסקי וצ'יאלו מראים בספרם כיצד אומצה הביקורת האמנותית של שנות השישים והשבעים על ידי הניאו-ליברליזם והפכה אותו לחלום הבלהות של העובד/האמן, היצרתי והעצמאי אך הזמין תמיד – מי שגופו ונשמתו משוקעים בעבודה שלעולם אינה נגמרת (Boltansky and Chiapello 2005). מישל פר (Feher) מסביר כיצד הרעיונות שהנחו את השמאל החדש בארצות הברית ונוסחו על ידי מרקוזה – פוטנציאל השחרור של האינדיווידואל, למשל – הפכו ברבות הימים לעקרונות המנחים של הניאו-ליברליזם (פר 2011, 143-144). הטשטוש בין אמן לאמנותו, בין עבודה לפנאי, בין עשייה לבזבז זמן, הפכו למאפייניו העיקריים של הייצור העכשווי ומיצבו מחדש את האמנות כאוונגרד של הניאו-ליברליזם הספקולטיבי.

אך בעוד פוקו, וירנו, שטיירל ואחרים רואים בפוטנציאל של הסובייקט בעידן הפוסט-פורדיסטי מנגנון שליטה מתוחכם, מושג האי-פעילות של ג'ורג'ו אגמבן מאפשר לנו לקרוא את מנגנון הסירוב הטמון בפוטנציאליות. עבור אגמבן המונח "אי-פעילות" אינו מסמן רק היעדר עבודה או חוסר אקטיביות, אלא מצב אונטולוגי של "היות-ללא-עבודה" (או ללא פעולה): אי-אפשר להגדיר בני אדם על פי פעולה מסוימת, כי בבסיסם הם "פוטנציאליות טהורה ששום זהות או ייעוד אינם יכולים לממש" (Agamben 2000, 140). אגמבן, בעקבות

18 מבחינה זו, אומרת הקלישאה, העובד העכשווי מזכיר את עובדי "המפעל" של אנדי וורהול יותר מאשר את עובדי המפעל של הנרי פורד.

אריסטו, מנתק בין הפוטנציאל ובין מימוש. הפוטנציאל יכול להתממש במובן המקובל, כלומר להפוך לפעולה, אבל הוא יכול גם להתקיים באופן אחר – על ידי כך שלא יתממש; כלומר, על ידי כך שיממש את הפוטנציאל שלו לא להתממש (להיות כפוטנציאל). אי-פוטנציאליות (impotentiality), פוטנציאליות המתממשת באמצעות חוסר המימוש שלה, אינה רק מעשה של שלילה והשהיה או של אי-עבודה במובנה היצרני (Agamben 1998, 40), אלא גם של יצירה או שימוש מחדש בפעולות ישנות. פעולה שבהקשר אחד יכולה להיות אינסטרומנטלית ולמלא תכלית ספציפית יכולה בהקשר אחר, באמצעות אי-פוטנציאליות, להתרוקן מהכלכלה של היעילות, התכליתיות והשימושיות המאפיינות את היומיום. במובן זה, אי-העשייה היא פעולה של ריקון והטענה במשמעויות חדשות, יצירתיות, חגיגות וחריגות המערערות על אותה כלכלה (Salzani 2011, 106–108).

במונחים פוסט-פורדיסטיים אפשר לקרוא את ההצעה של אגמבן כ"שביתה אנושית" (human strike), מונח שטבע קולקטיב האמנות הצרפתי קלייר פונטיין בתחילת העשור הנוכחי; "שביתה אשר מכוונת אל מכלול החיים ולא רק אל האספקט המקצועי" (Clair Fontaine 2013, 39) – שביתה אישית אך כללית בהיקפיה וברבדיה, ההופכת את אי-הפעולה לכוח מניע, את ההימנעות לאמצעי לשימור הפוטנציאל, ואת הנסיגה להזדמנות לפתח אופני פעולה לא אינסטרומנטליים. הקולקטיב ניסח במונחים פוסט-פורדיסטיים את מה שאצל לוזאנו עדיין נוסח בשפת המחאה של שנות השישים: בעידן שבו הנשמה של הסובייקט מגויסת לטובת תהליך יצירת הערך, שביתה מחייבת הימנעות כוללת, כלומר חרם. באותו האופן, הדרך להימנע מניכוס פעולתו של האמן (ותהא פעולתו עיבוד חומר לצורה, במובנה המסורתי של עבודת האמנות, או פיתוח רעיון לפרויקט חדש) לטובת השוק, המוסד או בעל ההון היא אי-השתתפות בכללי המשחק. החרם, או "השביתה האנושית", אינם מבחינים בין זמן עבודה לזמן פנאי, בין פעולה אקטיביסטית לפעולה אמנותית או בין דימוי לפעולה. החרם טוטלי כמו השינויים שהוא מגיב אליהם, הניכוס המלא של כל אופני החיים. מבחינה זו, טענתי היא שאמני החרם שואבים ממודל הסירוב האינדיווידואלי-טוטלי של לוזאנו לא פחות משהם נשענים על מסורת עובדי האמנות. הם מגיבים למצב הניאו-ליברלי לא באמצעות שביתה בדרישה להתאגדות, לתנאים סוציאליים או לשוויון (ביטוי של הביקורת החברתית), אלא באמצעות חרם – בדרישה שקול המצפון, יכולת הבחירה והחופש להביע את דעתם יקבלו הכרה (ביטוי של הביקורת האמנותית). הם מסרבים להתאים את תנאי ההשתתפות שלהם לדפוסי הייצור הבינו-פוליטיים של עולם האמנות העכשווי. ברוח השביתה של לוזאנו, שהייתה למעשה חרם על עולם האמנות, הסירוב האישי מתגלה כתנאי הכרחי לשינוי רחב יותר בעולם.

תיאורטיקנים העוסקים באסטרטגיות של סירוב בעידן הפוסט-פורדיסטי מדגישים את האופי הכפול של הימנעות וחרם בכל הקשור לצורות חדשות של התארגנות פוליטית. מצד אחד פעולות אלו שוללות את יחסי הכוח הקיימים, ומצד אחר הן מתחילות מהלך

של המצאת מודלים חדשים של שיתוף פעולה והתהוות חברתית. הסירוב הוא "התחלה של פוליטיקה משחררת" (Hardt and Negri 2000, 2385). בכוחו להעניק ערך מחודש לתהליכי הסובייקטיביזציה של האינדיווידואל ובאמצעותם לנסח קווי מילוט מ"הקפיטליזם המכונתי" (ראוניג 2013). בעידן הנוכחי דווקא ההימנעות עשויה לטעון את האנרגיה החברתית במשמעויות חדשות ולהעניק לה אפיקי פעולה גלובליים (Hardt and Negri 2000, 194; Shukaiitis 2014, 196–197). דוגמה לכך עולה מהצהרת הניצחון שחברי Decolonize This Place פרסמו לאחר שאילצו את קנדרס להתפטר מתפקידו במוזיאון הוויטני (ומאוחר יותר גם להודיע כי ימכור חלק מהשקעותיו בחברות המייצרות אמצעים לפיזור הפגנות):

אנחנו ועשרות קבוצות נוספות שיתפנו פעולה סביב הוויטני מכיוון שראינו את המאבקים הספציפיים שלנו מהדהדים במאבק נגד קנדרס, מהברונקס עד ברוקלין, מפלסטין ועד פורטו ריקו. חשוב לזכור שההתגייסות נגד קנדרס הייתה מכוונת לא רק נגד ארטושינג או פילנתרופיה רעילה; זה גם היה מאבק נגד האלימות המופנית כלפי קהילתינו ותנועותינו. לצד הכדורים והאזיקים, האלות ומגיני הגוף, הגו המדמיע שמייצרת (חברת) Safariland הוא נשק שמופנה נגד כוחות אזרחיים, שעוצב לשימוש כוחות משטרה, סוהרים, אנשי צבא וסיירי גבולות, על מנת להכות ולחנוק – מילולית – את מאמצי השחרור שלנו (Decolonize This Place 2019).

בהצהרתם מתייחסים חברי הקבוצה לאספקטים הפרודוקטיביים הללו של אסטרטגיית החרם – הפוטנציאל להרחיב את השיח האמנותי-חברתי, על אף אופיו האנטי-אוטופי, לעבר שינוי חברתי גלובלי. כלומר, דווקא החרם – כמהלך של יציאה (exodus), שלילה והתנתקות, ולא כמהלך של משא ומתן – יכול להעניק לאמנות את היכולת להתערב בעולם, שהיא כה משוועת לה. הנסיגה מוגדרת מחדש כפעולה חברתית, ביקורתית ואקטיבית. אך בניגוד להמשגה של אגמבן את החרם כאי-פוטנציאליות שבכוחה "להתרוקן מהכלכלה של היעילות, התכליתיות והשימושיות" – איכויות שגם לוזאנו וגם קלייר פונטיין ביקשו לשמר – האסטרטגיות שהמוחים נוקטים מאמצות את אותם תהליכי סובייקטיביזציה ניאוליברלית שרעיון החרם פועל נגדם מלכתחילה. החרם, פעולה חסרת צורה המתקיימת כהיעדר, מאלץ את הזים החברתי להישען על "הפרפורמטיביות הביצועית" של יכולותיו הסובייקטיביות על מנת לקדם את עצמו ולזכות בהון הסימבולי שמעניק למאבקו אפקטיביות. בניגוד לרעיון השביתה – שמשמעו עצירת פס הייצור, פגיעה בתפוקה וסיכון הרווח של בעל ההון וגם הפרנסה של העובד – החרם נשען כולו על הרובד השיחני והסימבולי: הוא תלוי לחלוטין בסירקולציה הבלתי פוסקת של רשתות המידע שיהדרו את מסריו ובהתמזגות מוחלטת בין הסובייקט לעיסוקו הנוכחי. כמו העובד הפוסט-פורדיסטי או האמן, כך גם אמני החרם הופכים את מאבקים לאופני חיים:

ברוח עידן העבודה הלא חומרית, זהו עיסוק לא מנוכר, נלהב ונרקיסיסטי (שטיירל 2015, 86). סל הכישורים ואופני הפעולה הדרושים להובלת מאבק יצירתי, דינמי וגמיש כמו זה שהובילו חברי Decolonize This Place דומים מאוד לאלו המאפיינים את האמן העכשווי ואת צורות העבודה הלא חומריות של עולם האמנות. לכן לא מפתיע שחברי הקבוצה למדו והוכשרו בבתי ספר לאמנות לפני שפנו לאקטיביזם.¹⁹

יתרה מזו, בעולם שאחרי המהפך החברתי באמנות, ההגדרה של אמן מסוים כפוליטי, כחברתי או לכל הפחות כמעורב חברתית מעניקה לו הון סימבולי לא מבוטל (בהנחה שהאמן נמצא כמובן בצד ה"נכון" בדיון הפוליטי או בסוגיה החברתית). כך נקשרים לבלי התר שיקולי יוקרה, שיקולים כלכליים ועמדות אידיאולוגיות. האמנית הקנדית תרֶנְה קטהנד (Cuthand), שהשתתפה באותה ביאנלה מדוברת בוויטני והייתה בין המתנגדים להחרמת הביאנלה, חשפה בעבודת הווידיאו שלה "Less Lethal Fetishes" (2019) את מערך השיקולים שיצרה פרשת קנדרס. בעבודה היא נראית עומדת בחזה חשוף, על פניה מסכת גז והיא אוחזת ברימון גז מדמיע שהיא שחררה את נצרתו. אנחנו שומעים אותה מספרת:

היה לחץ הולך וגדל על אמני הביאנלה ללחוץ על קנדרס להתפטר ואני התחלתי לחשוש: אנשים אמרו שהמוניטין שלנו ייפגע בהתאם לאופן שנגיב לסיטואציה. התרעמתי על כך שהלחץ על האיש הלבן, העשיר, הפריבילגי והסיסג'נדר הזה הוסט לכיוון של אמני הביאנלה... זה לא הרגיש נכון. בסופו של דבר התפרסם במגזין *Artforum* המאמר שעשה שיימינג לאמנים שהוזמנו לביאנלה ולא פרשו ממנה. למען האמת, לא הרגשתי שאני יכולה לפרוש: לא הייתי אמנית ידועה עדיין... עוד לא הצגתי את העבודה שלי, שהייתה אמורה להיות מוצגת רק לקראת סוף התערוכה... הרגשתי שלא משנה מה אעשה, אני הולכת להרוס לעצמי את הקריירה: אם אפרוש אפספס את הפריצה הגדולה שלי, ואם אשאר אבוד במטרה (Cuthand 2019).

קטהנד מציגה בפנינו את הדילמה שכלכלת החרם מציבה בפני אמנים: האם לוותר על ההון הממשי והסימבולי הכרוך בהשתתפות בתערוכה לטובת הון סימבולי אחר, זה שכרוך בהשתתפות בחרם.²⁰ כך או כך, הפוליטי במקרה הזה מזוהה עם פרישה – כלומר, אי-פעולה או פעולה במישור הסימבולי, כמו חתימה על עצומה – ואילו השתתפות

19 אמין חוסיין וניטאשה דילון נפגשו והחלו לעבוד יחד במהלך לימודיהם במרכז הבינלאומי לצילום (ICP) בניו יורק.

20 חשוב להדגיש שגם אותו הון סימבולי עתידי שהאמנית אולי תרוויח הוא תוצר של מה שלורן ברלנט מכנה "אופטימיזם אכזרי" המאפיין את תקופתנו: האמונה הכוזבת שכלכלת ההזדמנויות שאפיינה חברות סוציאל-דמוקרטיות עורגה אפקטיבית בעידן הניאו-ליברלי (Berlant 2011).

אקטיבית מזוהה עם בגידה וכניעה לכוח. התוכן והצורה של עבודת האמנות במובנה המסורתי נשארים מחוץ לדיון ומוחלפים בקישור האוטומטי בין אסטרטגיית הסירוב לעמדה פוליטית. קטהנד מחזקת את הסתירות שהכלכלה הזאת יוצרת כשהיא מספרת לנו ששלושת התצלומים שבהם היא חובשת מסכת גז, שהופיעו בקטלוג התערוכה, לא היו כלל מעשה מחאה אלא צולמו זמן רב קודם לכן וביטאו החצנה של הפטיש המיני שלה למסכות גז. בעבודת הווידאו היא מחברת בין אותה תשוקה מינית ובין האירועים שקדמו ל"ביאנלה הגז המדמיע" ומפיקה מהם, כאמור, עבודה חדשה, שבתורה זוכה לעניין בין השאר משום שהיא עוסקת בחרם, שלבסוף לא התקיים ואשר קטהנד לא התכוונה לקחת בו חלק.

כלומר, החרם, כאסטרטגיה של אי-פוטנציאליות, או של פוטנציאליות שאינה מוכפפת לחוקי השוק, הפך בעקבות המאבק של Decolonize This Place ותנועות דומות לאמצעי פעולה במסגרת כלכלת השוק. הכוונה אינה רק להונן סימבולי במובנו הבורדואני, שהדיסידנט צובר מעצם התפקיד שלקח על עצמו בתוך מערכת כוח נתונה, אלא לחוויית חיים ממשית שבה השאלה את מי להחרים ומתי הפכה לאספקט נוסף בשיקולי ההפסד והרווח של הסובייקט הניאו-ליברלי.

במאמר משנת 2005 הצביעה האוצרת והתיאורטיקנית אנדריאה פרייזר על המעבר מביקורת מוסדית כפי שזו התפתחה במהלך שנות השישים והשבעים ל"התמסדות הביקורת" – הפיכת הביקורת המוסדית לסוגה אמנותית בפני עצמה (Fraser 2005). בהמשך לקו המחשבה הזה טוענת מרינה וישמיט כי היחס הסימביוטי בין מחוות של ביקורת מוסדית ובין מוסדות האמנות שמציגים אותן מבטיח את המשך קיומה של הביקורת בזמן שהוא למעשה משתק אותה, בדומה לממשלים נאו-ליברליים שבהם הדמוקרטיה היא האפשרות "הכי פחות גרועה" מבין האופציות שנוסו בעבר (Vishmidt 2017, 219). אפילו מחאת Occupy Wall Street עברה זה מכבר תהליכי קנוניזציה, כשפעולות תנועת "כיבוש המוזיאונים" הוצגו ב-2015 במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק בתערוכה שעסקה בהיסטוריה של התערבויות במוזיאון.²¹ נראה כי אסטרטגיית המחאה של החרם עוברת תהליך התמסדות דומה. השביתה הכללית שיזמה לוזאנו על מנת להוביל למהפכה אישית וציבורית טוטלית – שביתה אשר גבתה ממנה מחיר אישי עצום – מתגלה מפרספקטיבת הניצול הפוסט-פורדיסטית כעוד אסטרטגיה שניתנת לספקולציה ולמינוף במסגרת תהליכי עיצוב הסובייקט כמקור ערך. במונחים עכשוויים אפשר לכתוב זאת "חרם משמר חוק", ובמובן זה החרם אכן דומה יותר לשביתה האמנים מאשר ל"מהפכה הכללית" של לוזאנו.

כפי שציינו מארגני הקמפיין נגד קנדרס, הצלחת מאבקם אינה נמדדת בסילוקו של תורם אחד ממועצת המנהלים, חשוב ומשפיע ככל שיהיה. הפוטנציאל הביקורתי של המאבק, כמו של מאבקים דומים לו, טמון ביכולתו ליצור מודלים להפקה, הצגה והפצה של אמנות שמשמרים את המתח הבלתי פתור בין פעולה בעולם ובין פעולת האמנות, בין האוטונומיה האמנותית ובין הרצון להיחלץ ממנה; מודלים שאינם מקדשים את הכוח באמצעות התנגדות לו וגם אינם יוצרים היררכיה ברורה שמבכרת את הפעולה האקטיביסטית על פני הפעולה האמנותית, אלא חושבים את הפוליטי מעבר לדיכוטומיות של חרם או השתתפות. שנטל מוף (Mouffe), למשל, מקדמת את התפיסה שאמנים יכולים לתרום להבניית צורות חדשות של סובייקטיביות באמצעות "התערבויות היוצאות חוצץ נגד ההגמוניה, שמטרתן לכבוש את המרחב הציבורי על מנת לשבש את הדימוי המלוטש שמבקש הקפיטליזם התאגידי להפיץ, ועל מנת להעלות אל פני השטח את טבעו הדכאני" (מוף 2020).²² לדידה, בעולם שבו הסובייקטיביזציה של העצמי הופכת לאתר של קונפליקט בין כפייה להתנגדות, על האמנות להכיר "בממד האנטגוניסטי של הפוליטי" ולהנכיח אותו באמצעות התערבותה בשרות חברתיים שונים. התיאורטיקן סטיבן רייט (Wright) מציע מודל רדיקלי יותר, שהוא קושר לעלייתם של אופני שימוש פוסט-פורדיסטיים ההופכים את הסובייקטים ל"יצרנים של מידע, משמעות וערך" החורגים מהמערך הקפיטליסטי (רייט 2016). מושג מרכזי במודל שלו הוא "משתמשות" (usership), שהיא ביטול ההפרדה בין אמנות שימושית לאמנות לא שימושית, או בין פעולה ברובד החיים לפעולה ברובד האמנותי, מבלי לוותר על "היכולת האמנותית" של האמנים מחד גיסא ועל התביעה לשינוי בעולם מאידך גיסא. על האמנות, ביקורתית ככל שתהיה, להפסיק להוות מודל אוטונומי ביחס למציאות; עליה לפעול ביחס של 1:1 למציאות ובכך להגדיר מחדש הן את הפעולה האמנותית הן את הפעולה בעולם.²³ הצעות אלו אמנם אינן עומדות בסתירה אינהרנטית לאסטרטגיית החרם, אך יש בהן כדי להציל את החרם מכפיפות לאופני הפעולה הקפיטליסטיים שהוא יוצא נגדם ולהציע לאמנים ולאמניות אופק שיש בו חלופה לסובייקטיביות הניאו-ליברלית.

החוג לתולדות האמנות, אוניברסיטת תל אביב

22 על ביטוייה של התיאוריה הזאת בשדה האמנות הישראלי ראו רייך 2015.

23 דוגמה לאופן שבו תיאוריה זו באה לידי ביטוי באמנות אפשר למצוא בתערוכה "Making Use: Life in Postartistic Times", שרייט היה אוצר הצללים שלה.

ביבליוגרפיה

- אידלמן, רונן, ויונתן אמיר, 2018. "הברקה אמנותית ומבוכה אוצרותית", ערב רב, 18.7.2018.
- בנימין, ולטר, 2006. "לביקורת הכוח", בתרגום דנית דותן, ולטר בנימין וז'ק דרידה, לביקורת הכוח / תוקף החוק, תל אביב: רסלינג, עמ' 23-50.
- מוף, שנטל, 2020. "אקטיביזם אמנותי ומרחבים אגוניסטיים", בתרגום מאיה שמעוני, בצלאל: כתב עת לתרבות חזותית וחומרית 6.
- מרקוזה, הרברט, 1971. "מסה על השחרור", בתרגום עדנה שריר, האדם החדר-ממדי, מרחביה: ספרית פועלים.
- פר, מישל, 2011. "הון אנושי", בתרגום אסף כהן, מפתח 3, עמ' 131-150.
- ראוניג, ג'ראלד, 2013. "השבייתה המולקולארית", בתרגום עמי אשר, מארב 14 (זמן / התנגדות).
- רייט, סטיבן, 2016. "לקראת לקסיקון של משתמשות", בתרגום עומר קריגר, מארב 18 (מה עושה מרחב ציבורי).
- רייך, גלעד, 2015. "תיק עבודות: לקראת קונסנזוס קונפליקטואלי? רצח רבין ואמנות במרחב הציבורי", תיאוריה וביקורת 45, עמ' 233-248.
- שטיירל, היטו, 2015. חלכאי המסך: מסות על הפוליטיקה של הדימוי החזותי, בתרגום אסתר דותן, תל אביב: פיתום.

- Agamben, Giorgio, 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford: Stanford University Press.
- , 2000. *Means without End: Notes on Politics*, trans. Vincenzo Binetti and Cesare Casarino, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Azoulay, Ariella Aïsha, 2019. *Potential History: Unlearning Imperialism*, London and New York: Verso.
- Benjamin, Walter, 2005. "The Author as Producer," in Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith (eds.), *Walter Benjamin — Selected Writings (Vol. 2): 1927–1934*, Cambridge: Harvard University Press, pp. 768–782.
- Berlant, Lauren, 2011. *Cruel Optimism*, Durham: Duke University Press.
- Bishop, Claire, 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London and New York: Verso.
- Black, Hannah, Ciaran Finlayson, and Tobi Haslett, 2019. "The Tear Gas Biennial," *Artforum*, July 17.
- Boissier, Annabelle, 2017. "Interview: Nitasha Dhillon and Amin Husain — MTL Collective," *Arts Cabinet*, Apr. 22.
- Boltanski, Luc, and Eve Chiapello, 2005. *The New Spirit of Capitalism*, London and New York: Verso.

- Bourriaud, Nicolas, 1998. *Relational Aesthetics*, Dijon: Les Presse Du Reel.
- Brecher, Jeremy, 1972. *Strike!*, San Francisco: Straight Arrow Books.
- Bryan-Wilson, Julia, 2007. "Hard Hats and Art Strikes: Robert Morris in 1970," *The Art Bulletin* 89(2), pp. 333–359.
- Buchloh, Benjamin H. D., 1982. "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art," *Artforum* 21(1), pp. 43–56.
- , 1990. "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions," *October* 55, pp. 105–143.
- , 2000. *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge: MIT Press.
- Clair Fontaine, 2013. *The Humans Strike Has Already Began & Other Essays*, Luneburg: Mute.
- Cuthand, Thirza, 2019. *Less Lethal Fetishes* [video].
- Decolonize This Place, 2019. "After Kanders, Decolonization Is the Way Forward," *Hyperallergic*, July 30.
- Estefan, Kareem, Carin Kuoni, and Laura Raicovich (eds.), 2017. *Assuming Boycott: Resistance, Agency, and Cultural Production*, New York: OR Books.
- Foucault, Michel, 2008. *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College de France, 1978–79*, trans. Graham Burchell, New York: Palgrave MacMillan.
- Fraser, Andrea, 2005. "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique," *Artforum* 44(1), pp. 278–283.
- Gielen, Pascal, 2010. *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Politics and Post-Fordism*, Amsterdam: Valiz.
- Gilbert, Chris, 2003. "Herbie Goes Bananas: Fantasies of Leisure and Labor from the New Left to the New Economy," in Helen Molesworth (ed.), *Work Ethic*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, pp. 67–82.
- Hardt, Michael, and Antonio Negri, 2000. *Empire*, Cambridge: Harvard University Press (Kindle edition).
- Jones, Caroline A., 1996. *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, Chicago: University of Chicago Press.
- Lehrer-Graiwer, Sarah, 2014. *Lee Lozano: Dropout Piece*, London: Afterall Books.
- Lozano, Lee, 1969. "Statement for Open Hearing, Art Workers Coalition," in *AWC: Open Hearing Protocol*, New York: Primary Information, p. 92.
- Mangala, Gauri, and Benjamin Pontz, 2019. "Protesting 'Implicit Racism' in Art Curriculum, Students Remove Their Work from Juried Exhibition," *The Gettysburgian*, Apr. 2.

- McKee, Yates, 2016. *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London and New York: Verso.
- Molesworth, Helen, 2002. "Tune in, Turn on, Drop Out: The Rejection of Lee Lozano," *Art Journal* 61(4), pp. 64–73.
- , 2003. "Work Ethic," in Helen Molesworth (ed.), *Work Ethic*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, pp. 25–52.
- Moyn, Samuel, 2018. *Not Enough: Human Rights in an Unequal World*, Cambridge: Belknap Press.
- Petrossiants, Andreas, 2020. "Inside and Out: The Edges to Critique," *e-flux* 110 (June).
- Salzani, Carlo, 2011. "Inoperative/Deactivation," in Alex Murray and Jessica Whyte (eds.), *The Agamben Dictionary*, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 106–108.
- Sharp, Sarah Rose, 2019. "Art Not Oil Demands Museums Stop Showing Oil Paintings," *Hyperallergic*, Apr. 1.
- Sherry, Dave, 2010. *Occupy! A Short History of Workers' Occupations*, London: Bookmarks Publications.
- Shukaitis, Stephen, 2014. "Learning Not to Labor," *Rethinking Marxism* 26(2), pp. 193–205.
- Small, Zachary, 2019. "As Artists Withdraw from the Whitney Biennial Over Kanders Controversy, Others Refuse the Call to Boycott," *Hyperallergic*, July 24.
- Virno, Paolo, 2004. *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, trans. Isabella Bertolotti, James Cascaito and Andrea Casson, Los Angeles: Semiotext(e).
- Vishmidt, Marina, 2017. "Beneath the Atelier, the Desert: Critique, Institutional and Infrastructural," in Maria Hlavajova and Tom Holert (eds.), *Marion von Osten: Once We Were Artists (A BAK Critical Reader in Artists Practices)*, Utrecht: BAK, basis voor actuele kunst, pp. 218–237.
- Weber, Jasmine, 2018. "Whitney Museum Director Pens Letter After Vice Chair's Relationship to Weapons Manufacturer Is Publicized," *Hyperallergic*, Dec. 3.