

Katja Praznik

A MŰVÉSZET ELTAGADOTT GAZDASÁGÁNAK FEMINISTA MEGKÖZELÍTÉSE¹

Katja Praznik Art Work: Invisible Labour and the Legacy of Yugoslav Socialism című könyvében arra vállalkozik, hogy felfedje a művészetről szóló diskurzusban jellemzően elhallgatott munka valóságát. Vagyis a könyv arra világít rá, hogy a művészet gazdasági működésének és beágyazottságának eltagadása megalapozza és fenntartja a művészet és a művészek kizsákmányolását. Mindezt Praznik a szocialista Jugoszlávia kontextusában és példáján keresztül mutatja be. Az itt következő tanulmány a könyv második fejezete, ami a konkrét esettanulmányokat megelőző általános elméleti keret részeként a művészeti munka és a házimunka közötti analógián keresztül vizsgálja a művészet és művészek pozícióját a kapitalizmusban, kifejezetten a munka szempontja felől közelítve. Fő állítása, hogy a művészeti munka és a művészetgazdaság láthatatlanná tétele, illetve el nem ismerése teszi lehetővé a jelenlegi gazdasági és társadalmi viszonyok között a művészet és a művészek kizsákmányolását, és így párhuzamba állítható a jellemzően nők által láthatatlanul végzett reprodukív munkával. A hasonlóságok és különbségek elemzésével arra is rávilágít, ahogy a fennálló genderviszonyok, illetve az ezeken átszűrt fogalmak (mint például az autonómia, a kreativitás, a zseni stb.) meghatározzák a kizsákmányolás különböző módjait a művészeti munka és a házimunka esetében.

Az autonómia fogalma történetileg elválaszthatatlan a genderviszonyoktól: a férfiasság megkülönböztető jegye, szemben a függőséggel és a mindig valamihez viszonyított mássággal, ami a nőiesség reprezentációjában meghatározó. Ebből következik, hogy a művészeti munka, mivel a művészeti autonómia fogalmára épül (ahogy azt az 1. fejezetben láttuk), szintén olyan koncepció, amelyet meghatároznak a genderviszonyok. Amellett fogok érvelni, hogy a munkának és a

genderviszonyoknak ez az összefonódása olyan megközelítést kíván, amely egyszerre merít a munkaérték-elméletből és a feminista ismeretelméletből a művészeti autonómia különböző vonzatainak vizsgálatához. Ennek megfelelően a fejezetben a munkára fókuszáló elemzésem részeként a feminista ismeretelmélet szűrőjén keresztül fogom vizsgálni a (női) munka nemi meghatározottságát. A nemi meghatározottság itt nem úgy értendő, mint az egyes művészek identitásának attribútuma (annak olyan elkerülhetetlen következményeivel, mint a jövedelemkülönbség vagy a marginalizáció), hanem olyan erőként, amely a személyes nemi identitástól függetlenül is mozgatja a művészetet éppúgy, mint a művészeket. Angela Davis szavaival: „szeretném, ha a feminizmusra nem pusztán úgy tekintenénk, mint ami a társadalmi nem kérdéseivel foglalkozik, hanem olyan módszertani megközelítésként, amellyel megérthetjük a különböző ügyek és küzdelmek interszekcionalitását” (Davis 2020).² Persze ha a művészet és a genderviszonyok kapcsolatáról beszélünk, meggyőző érvek szólnak amellett, hogy a történelem során mindig is a fehér férfiak jelentették a normát (lásd pl. Nochlin 1971; Woodmansee 1994: 103–109). Linda Nochlin híres kérdésfelvetése – „miért nem voltak eddig nagy női képzőművészek?” – továbbra is érvényes, ugyanakkor nem az erre adott válasz fogja elosztatni a művészeti termelés körüli mítoszokat és felfedni a munka strukturális jellegű eltagadását a művészetekben. Még pontosabban megfogalmazva, megközelítésem fókuszában a munka kérdése áll, hogy hogyan és miért nem tekintünk a művészetre munkaként, és hogy a feminista ismeretelmélet hogyan segíthet megmagyarázni a művészi munka misztifikációját. Vagyis a gyakorlatban alkalmazom azt, amit Teresa L. Ebert új „vörös feminizmusként” (Red Feminism) ír le, és ami, az ő szavaival „nem csupán a ’nőkérdéssel’ foglalkozik, hanem inkább azokkal a ’más’ kérdésekkel, amelyek a ’nőkérdést’ alkotják: az osztály és a munka problémakörével, amik azokat a feltételeket megalkotják, amelyeken belül megis-

2 Az interszekcionalitás lényege ebben az értelemben a különböző elnyomási struktúrák (pl. gender, etnicitás vagy rassz, illetve az osztály), a rendszerszintű egyenlőtlenségi viszonyok együttes vizsgálata. A fogalom kortárs használatának kérdéseire lásd Csányi Gergely és Kováts Eszter (2020). Excelszemplétű baloldal: Mi az az interszekcionalitás, és mi a baj vele?. *Mérce*, 2020. szeptember 2. <https://merce.hu/2020/09/02/excelszempletu-baloldal-mi-az-az-interszekcionalitas-es-mi-a-baj-vele/> – a ford.

merhető – és megváltoztatható – a globális kapitalizmus rögválósága” (Ebert 2005: 33–34). Összességében, ha azt állítjuk, hogy a politikai gazdaságtan marxi kritikája a munka láthatatlanságát tárta fel, akkor a marxista feministák voltak azok, akik mélyebben megvizsgálták a kérdést a nők szempontjából és megmutatták, hogy a nők munkájának kétszeres láthatatlansága a kapitalista kizsákmányolás képletének szerves része. A módszerek, amelyekkel a marxista feministák mindezt feltárták és a következtetések, amelyeket a női munkára nézve ezen keresztül levontak, relevánsak akkor is, amikor a művészetről munkaként beszélünk, illetve az ily módon elkerülhetetlen kizsákmányolását vizsgáljuk.

Bármely olyan kutatás, amely a munka láthatatlan formáit teszi láthatóvá, szükségszerűen elő fogja hívni a jól ismert feminista elemzéseket a nők által a háztartáson belül végzett munka láthatatlanságáról és a „háziasszonyosodás” vagy az „(el)háziasszonyosodott munka” fogalmait a rugalmas, atipikus, leértékelt és semmilyen védelemmel (vagy érdekképviseléssel) nem rendelkező munkaformák leírására (lásd Dalla Costa és James 1973; Federici 1975; Mies 1986; Mies 2013). A koloniális és posztkoloniális tanulmányok mellett a feminizmusnak köszönhető, hogy egyáltalán tisztában vagyunk azzal, hogy a fizetetlen munka mindenütt jelen van (Inman 1940; Benston 1969; Dalla Costa és James 1973; Federici 1975; Mies 1986; Federici 2009; Mies 2013). A művészi munka a láthatatlan munka egy sajátos formája, ami nem keverendő össze a feministákat alapvetően foglalkoztató háztartási munkával; a művészi és a házimunka összevetése mégis több szempontból tanulságos lehet. Az összehasonlítás, és talán még inkább a szembeállítás, felszínre hozhatja és megvilágíthatja a művészi munka sajátos mivoltát, kizsákmányolását és paradox jellegét.

A fizetetlen vagy láthatatlan munka olyan szöfordulatok, amik történetileg a női munkát idézik fel, azon belül is kifejezetten a háztartásban végzett munkát, illetve az anyasághoz kapcsolódó kötelességeket (lásd Oakley 1976; Daniels 1987; Hrženjak 2007; Hatton 2017). A feminista törekvésekhez kapcsolódva Ivan Illich filozófus alkotta meg az „árnyékmunka” kifejezést az olyan erőfeszítések leírására, amelyekért nem jár bér, és kifejezetten a háziasszonyt említi ennek elsődleges példaként; Illich 1981). Az Európában és Észak-Amerikában a tizenhetedik század végén és a tizennyolcadik század folyamán

végbemenő iparosodás és a kapitalizmus felemelkedése a munka és az otthon nyilvános és magánszféraként való kettéválásához vezetett; ez az átalakulás tette a házimunkát, a létfenntartást és a reprodukatív háztartási munkát „nem munkává” vagy társadalmi szinten láthatatlan munkává. Ez olyannyira igaz, hogy a „láthatatlan munka” kifejezés önmagában, bármilyen további magyarázat nélkül is rögtön felidézi a nemek közötti szakadékot és a nők társadalmon belüli egyenlőtlen helyzetét. A feministák nemcsak azt mutatták meg, hogy az ilyen munkák láthatatlansága egyúttal a leértékelésükkel is jár, de azt is, hogy „a leértékelés ugyanakkor a fizetetlen munka kisajátításának előfeltétele” (Komlosy 2013: 162). Amíg a házimunkát „a tőkén kívül eső személyes szolgálatnak” (Dalla Costa 1973: 25–26) tekintjük, addig nem szükséges kifizetni.

A házimunka legkiemelkedőbb kritikáját marxista feministák fogalmazták meg az 1970-es években. Arra mutattak rá, hogy a házimunka társadalmi és gazdasági leértékelése hogyan eredeztethető annak a női karakterrel és fizikummal való esszencializáló összekapcsolásából. A feminista aktivisták átvették Marx szemléletét a bér munkás kizsákmányolásának központi szerepéről, és ezen keresztül mutatták meg, hogy a nem bér munkát végzők kizsákmányolásának alapja a házimunka nem munka státusza (Federici és Cox 1975). Ezek a feminista aktivisták járultak hozzá a háztartási munka, illetve a házimunka tényleges munkaként való újradefiniálásához.

A házimunka belső szükségletté, törekvéssé és a női személyiség attribútumává alakítása – tehát az esszencializálás vagy naturalizáció – tette láthatatlanná a fizetetlen házimunka munkajellegét, és társadalmilag elfogadottá a gazdasági és kulturális leértékelését. Amennyiben a házimunkát a nők természetes hivatásának és szenvedélyének tekintjük, ami a „női testfelépítés és személyiség természetes attribútumává vált”, a házimunka nem munkává, láthatatlan munkává alakul át (Federici 1975: 2). Az 1975-ben született *Bérek a házimunka ellen* című korszakalkotó szövegében Silvia Federici azt hangsúlyozza, hogy „a házimunka bérezetlen mivolta a leghatásosabb fegyver annak a közvélekedésnek az alátámasztására, hogy a házimunka nem munka, és így arra is, hogy megakadályozza a nőket az ellene való küzdelemben” (Federici 1975: 2). Amíg az általuk végzett munka nem értelmeződik munkaként, a nők nem küzdhetnek a

gazdasági kizsákmányolásuk ellen. De Federici ezen túlmenően amellet is érvel, hogy a házimunkáért járó bérek követelését „politikai perspektívaként” kell értelmezni, nem pedig úgy, mint pusztán „egy halom pénzt” (Federici 1975: 2). Politikai perspektívaként a követelés az elutasítását jelenti egyrészt annak a nézetnek, mely szerint a házimunka a női természet kifejeződése lenne, és általában a társadalmi szerepnek, amit a kapitalizmus a nőknek szán. Másképp fogalmazva: egy pénzhalom nem fogja megoldani a problémát (hiszen nem a fizetéshez jutás a végső cél), viszont a házimunka béreztlen jellegének fókuszba helyezése a láthatatlan munkával kapcsolatos ügyeket a munka igazságtalan kizsákmányolása elleni politikai küzdelem mezejére tereli.

Noha a háztartási munka marxista feminista kritikája és a reprodukció szerepének leírása Federicinél és másoknál jóval kiterjedtebb ennél, jelen elemzésben az ő hozzájárulásai elméleti és ismeretelméleti dimenzióira fogok fókuszálni a fizetetlen művészeti munka kritikájának kidolgozásához (a „Bért a házimunkáért” kampánnyal kapcsolatos politikai implikációk kritikai vizsgálatához lásd pl. Weeks 2011). Például „A munkaerő reprodukciója a globális gazdaságban és a befejezetlen feminista forradalom” című esszéjében Federici leírja, hogy a házimunka késő 20. századi feminista kritikáját újra kell gondolni ahhoz, hogy a felhalmozás új, kései kapitalista körülményeire is érvényes lehessen (pl. a bevándorló munkások végletes kizsákmányolása, a háztartás finanszírozása, a reprodukció és a felhalmozás közötti rés bezáródása, és így tovább) (Federici 2012). A házimunka korábbi feminista elemzései ugyanakkor továbbra is fontosak, különösen a fizetetlen művészeti munka általam javasolt kritikája szempontjából, pontosan azért, mert nagyon világosan megfogalmazták azokat a belső mechanizmusokat, amik a házimunka béreztlen és láthatatlan állapotát létrehozzák.

A háztartási és a művészi munka láthatatlanságának összehasonlító megközelítése épp azokba a mechanizmusokba nyújt betekintést, amelyek a művészek munkájának gazdasági kizsákmányolását a mai napig irányítják. A feminista ismeretelméletnek konkrétan két olyan elméleti adaléka van, ami kifejezetten összecseng a művészeti munka láthatatlanságának elméleti megalapozásával. Az egyik a láthatatlan munkának az a strukturális jellemzője, amely a nyilvános

és az otthoni/privát szféra szétválasztásán (vagy ha úgy vesszük, a termelés és az újratermelés szférájának különválasztásán) nyugszik a kapitalizmusban, ahol az utóbbi ki van rekesztve a gazdaságból, de ettől még ugyanúgy az értékkeremtés és a társadalmi, illetve kulturális kizsákmányolás terepe marad. A másik bizonyos munkák és képességek esszencializálása, ami a gazdasági és/vagy társadalmi, valamint kulturális leértékelésükhöz vezet. Másképp fogalmazva: az első említett adalék segít megérteni azt, hogy a művészet nem munkaként kezelése annak láthatatlanságához és következésképp a kizsákmányolásához vezet a kapitalizmusban. A második pedig abban segít, hogy megértsük a láthatatlanság mögött működő logikát. A házimunka és a művészeti munka közötti párhuzam termékeny ismeretelméleti alapot nyújt ahhoz, hogy feltérképezzük a fizetetlen művészi munka ellentmondásait.

Ahogy azt az első fejezetben kifejtettem, a művészeti autonómia strukturális értelemben azt jelenti, hogy a művészet független társadalmi térré válik, amelyben jóllehet a művészek hivatásos szakemberek, a munkájuk paradox módon olyan magánügyként kereteződik, amihez a kreativitás kifejezése iránti pszichológiai és szubjektív igény adja a motivációt, nem pedig a munka szükséglete. A munka megosztásának, illetve a nyilvános és a magánszféra szétválasztásának feminista kritikája az a lencse, amin keresztül láthatóvá válhat a láthatatlanság specifikus formája, ami a művészi munkát és kizsákmányolását meghatározza. A magánügyként kezelt munka így továbbá politikai kérdésként keretezhető újra.

A művészet konstrukciója mint olyan autonóm szféra, amely élesen elkülönül a munkás élet mindennapi zajától, küszködésétől, valamint gazdasági terheitől, jól beilleszthető a munka privát szférájába, ahová az iparosodás beköszöntével Európában és Észak-Amerikában a nőket száműzték – míg a nyilvános szféra a férfiak birodalma lett. Emellett bizonyos feminista szerzők azt is megmutatták, hogy a művészi (és kifejezetten az irodalmi) munka olyan különleges munkafajtaként történő ideológiai megalapozása, amely elvileg meghaladja a mindennapi elidegenedett munka robotját és a piaci viszonyokat, történetileg – paradox módon – a nők által végzett háztartási munka viktoriánus, középosztálybeli reprezentációját vette át, amely a házimunkát nem elidegenedett munkának és az önzetlen én kifeje-

zódásának tekinti (Poovey 1988: 13–14). Az író munkája olyan, mint a háziasszonyé. Mary Poovey kultúrtörténész szavaival: „A jó író, akár egy jó házvezetőnő, láthatatlanul és csendesen dolgozik, úgy, hogy ne hívja fel a figyelmet a munkájára” (Poovey 1988: 122). A háztartási eszményképre való támaszkodás teremtette meg annak az alternatív szférának a látszatát, amit nem a versengés és a piaci viszonyok szabályoznak; azonban épp ez az alternatív szféra depolitizálja az azt szabályozó, illetve rá hatással lévő osztályszempontok valóságát. A különböző szférák szétválasztása egyfelől kizárja a gazdaságból a munka bizonyos formáit azon az alapon, hogy azok nem járulnak hozzá érdemben a gazdasághoz; másfelől a leválasztott szférákat úgy tünteti fel, mintha ezeket nem érintené, illetve mintha ezekre nem lenne hatással a munka más formái esetében egyébként érvényesülő piaci logika. Másképp fogalmazva: van olyan munka, amit nem a pénzért csinálnak. Éppen ez a kizáró művelet az, ami láthatatlanná teszi és depolitizálja ezeket a munkákat. Poovey az állítja, hogy „az otthoni és az irodalmi munka elkülönített szférájának megkonstruálására és fenntartására tett erőfeszítés felfedi saját kudarcát: máshol újra megjelenik az, amit elrejtteni hivatott – a szexualitás ’szégyenfoltja’, az osztály ’bélyege’ és a munka ’lealacsonyítása’” (Poovey 1988: 123). Noha úgy tűnhet, hogy a házimunka és a művészi munka is „alternatívát nyújt az osztálytársadalomban szükségszerűen benne rejlő elidegenedésre”, valójában mindkettő a kapitalista társadalom logikáját termeli újra az osztálykülönbségek és az elidegenedett munka elfedésével. Vagyis, ha kérdésként fogalmazzuk meg, ki engedheti meg magának a fizetetlen munkát?

Azt, hogy a munka politikai kérdés és strukturális állapot, a mai társadalmakban gyakran a „munka privatizációja” (Weeks terminusa) fedti el, olyan értelemben, hogy a munkaviszonyt „egyedi kapcsolatként” értelmezi, nem pedig „társadalmi intézményként” (Weeks 2011: 3), s a munkahely ezáltal „az emberi szükségletek és az egyéni választás szférájaként jelenik meg, nem pedig a politikai hatalomgyakorlás terepeként” (Weeks 2011: 4). A művészi munka és az individualitás, önmegvalósítás, valamint a kreativitás közötti erős kapcsolatnak köszönhetően a művészet intézményrendszerét, illetve annak körülményeit áthatják a munka privatizációjához kötődő elképzelések.

Ennek következményei pedig a munkával kapcsolatos kérdések depolitizálódásában mutatkoznak meg a művészetek területén.

A munka privatizációját jól példázza az a kulturális konstrukció, amely a művészeti munkát a zseni és a kreativitás kifejeződésének tekinti. Ellentmondásokkal övezett út vezet el a fizetetlen munkáig a létfenntartás Szküllája és a művészi vagy kreatív személyiség kifejezésének Kharübdisze között. Dieter Lesage „A művész mint munkás portréja” című szatirikus esszéjében találóan fogalmazta meg: „Művész vagy, és ez azt jelenti: nem a pénzért csinálod. Néhányan így gondolják. Tökéletes ürügy arra, hogy ne fizessenek ki” (Lesage 2005: 93). A kreativitásod kifejezése egyben ajándék önmagadnak és az embe-riségnek is, a jutalmad pedig az, hogy csodálnak. Néhányan így gondolják. Ez pedig egy (újabb) tökéletes ürügy arra, hogy ne fizessék ki a művészt, míg mások profitálnak az ő kreativitásából.

Habár a munka nem pusztán gazdasági kategória, a kapitalizmusban élők többsége felé „elvárás, hogy bér munkát végezzenek vagy támogassa őket valaki, aki bér munkát végez” (Weeks 2011: 7). A fizetett munka olyan strukturális feltétel, ami a világ népességének nagy részét érinti (Ebert és Zavarzadeh 2004: 133). A díjazás, a fizetség, a juttatások, a bér az alanyait a dolgozó pozíciójába helyezi, és ezzel a kapitalizmus társadalmi szerződésének feleiként ismeri el őket. A jelenlegi neoliberális kapitalizmus célja persze az, hogy másképp tekintsünk erre: arról próbál meggyőzni minket, hogy az anyagi körülmények nem számítanak; elhitei velünk, hogy ami számít, az a személyiségünk szabad kifejezése. Ez a fajta extrém szubjektivitás Sergio Bologna szerint azok közé az „ideológiai diszpozitívumok” közé tartozik, „amelyek célja a ’munka’ fogalmának feloldása” (Bologna 2014). A munka jelentése többé már nem a „létfenntartás érdekében végzett emberi tevékenység, hanem olyan cselekvés, amelyen keresztül az egyén kiveti saját személyiségét, s ami által egyfajta misztikus találkozásként mélyebben megismeri önmagát” és így beíródik a „modernitás ideológiájába” (Bologna 2014). A munka az áru és a kenyérkeresés birodalmából a pszichológia és a szabadidő birodalmába helyeződik át, ez pedig a „rosszul fizetett vagy egyáltalán nem fizetett ’ingyenmunka’ igazolását szolgálja” (uo.).

Noha igaz, hogy a munka privatizációja és pszichologizálása a modernitás ideológiai diskurzusához tartozik, fontos emlékeznünk

arra, hogy a munkát övező legitimáló diskurzusok csak azokra a tulajdonos osztályokra vonatkoznak, amelyek ténylegesen megengedhetik maguknak a fizetetlen munkát. Ha elfogadjuk tényként, hogy „a társadalmi szerződés alapvetése, hogy az embereknek dolgozniuk kell”, mint ahogy Weeks (2011: 8) állítja, vagy Federici szavaival, ha „munkabérhez jutni egyet jelent a társadalmi szerződésbe való belépéssel” és a népesség nagy részének ezek között a körülmények között kell élnie (Federici 1975: 2), akkor ebből az következik, hogy a fizetetlen művészi munka nem része ennek a társadalmi szerződésnek. Ha a művészeknek másodállást kell vállalniuk azért, hogy fizetni tudják a számláikat, az csak fokozza a kizsákmányoltságukat. Ezt a szempontot Federici megerősíti, amikor amellett érvel, hogy a fizetetlen házimunka kontextusában egy másodállás „pusztán különböző formákban újratermeli ezt a [kizsákmányolt] szerepet” (Federici 1975: 6). A művészi munka fizetlenségéből az következik, hogy a művészet azon kevesek privilégiuma marad, akiknek a munkája nem annyira kimerítő, hogy ne maradjon a művészetre áldozható idejük és energiájuk. Ezért kizárólag ezen alapon is díjazni kellene, hogy bármely osztály tagjai hozzáférhessenek és részesülhessenek az általa nyújtott pszichológiai és pénzbeli jutalmakból. Az alapvető probléma a kapitalizmussal pontosan az az elképzelés, hogy a munka élvezete igazolja a kizsákmányolást (lásd pl. Graeber 2019).

Míg a fizetetlen házimunka szükséges a tőkefelhalmozáshoz és a munkaerő újratermeléséhez (Fortunati 1995; Federici 2009; Giménez 2018), addig a művészi munka nincs ilyen közvetlen kapcsolatban a társadalmi reprodukcióval. Viszont a burzsoá társadalom afirmatív kultúrájának ideológiai újratermeléséhez elengedhetetlen (ahogy az előző fejezetben láttuk). Mai nyelvre lefordítva, a „csináld, amit szeretsz – szeresd, amit csinálsz” népszerű doktrínájával fémjelzett kreatív, önkifejező munka a neoliberális ideológiából ered, ami a munka alulfizetése vagy meg nem fizetése mögött húzódik, nemcsak a művészetben, hanem más területeken is. A művészek az élmunkások, és a neoliberális politikák a művészet autonómiájának ideológiáját pontosan a gazdaságról leválasztott, illetve a művészeti munkát elfedő mivoltában mozgósítják. Ennek következményei a művészet munkával kapcsolatos kérdéseinek depolizitálódásában és a művészet (munka felől definiált) osztálydimenzióinak elfedésében jelennek meg.

A házimunka és a művészi munka közötti párhuzam magyarázó-ereje abban rejlik, hogy megmutatja azokat a mechanizmusokat, amelyek során a bér munkára épülő gazdaságban bizonyos munkák naturalizálódnak, s ez a kizsákmányolásukhoz vezet. Ezáltal pedig a művészeti munkát és alulfizettségét politikai kérdésként gondolhatjuk el. Mivel a (fizetetlen) művészet szenvedélyből születik és gazdasági megfontolásoktól függetlenül lehetővé teszi az önkiteljesedést, visszhangra talál a házimunka elképzelt természetére vonatkozó feminista meglátásokban, miszerint a nők anyai szeretetből és/vagy természetes késztetésből végeznék azt. „Ők azt mondják, ez pusztán kedvtelés. Mi azt mondjuk, hogy fizetetlen munka” (Federici 1975); a feminista szlogen nyomán kimondhatjuk, hogy a műalkotások létrehozásának szeretetért cserébe a művészeknek le kell mondaniuk az erőfeszítéseikért járó fizetségről, vagy elfogadniuk a szerény vagy visszamenőleges jutalmazást. (Ez az imperatívusz mára sokfajta munkában egyfajta „mantrává” vált. Lásd Tokumitsu 2014.)

Abból a szempontból, hogy a művészi munkára nem munkaként, hanem a veleszületett tehetség és a kreatív személyiség kifejezéséként tekintünk, párhuzamba állítható a házimunkáról alkotott képpel, amely szerint a házimunka végzése a női szubjektum természetes attribútuma. A feminizált házimunkát történetileg a nők természetes ösztöneiként, az esszenciálisan nőies vonások kiterjedéseként képzeltek el. A művészi munka nem munkaként való megkonstruálása ugyanígy a szubjektum természetéből ered, az ő belső indíttatásából, a művész veleszületett zsenialitásából vagy tehetségéből (Reckwitz 2017; Woodmansee 1994). A házimunka a nőiesség megtestesülése, a művészi munka az egyén sajátos individualitása – ez utóbbi pedig történetileg férfias fogalom. Tehát a házimunkát és a művészi munkát hasonló esszencializáló mechanizmusok mozgatják: az egyik a nők természetes hajlama – a nőiesség kvintesszenciája és a szeretet kifejeződése –, míg a másik azoké, akik a művészi zsenialitás, kreativitás, vagy még inkább az alkotóképesség birtokában vannak. Mindkét esetben bizonyos képességek esszencializálásáról van szó: azt állítják ezekről, illetve ezek kulturálisan úgy konstruálódnak meg, mintha természetesen gyökereznének. Egyiket sem írják le munkaként; láthatatlanok a saját termelési folyamatuk viszonylatában. Csak a végeredmény

(a tiszta otthon és a műalkotás) válhat láthatóvá, úgy, hogy közben elfedi a befektetett munkát. Tehát az esszencializálás révén gazdaságilag mindkettő leértékelődik. Így a művészek bér nélkül is lehetnek boldogok, pont úgy, mint egykor a háziasszonyok. Ha mégis van jövedelmük, azt valamilyen párhuzamosan végzett munkából szerzik, amit a társadalom nem tart kizsákmányolásnak, mert a művészetet és a házimunkát nem tekinti munkaintenzívnek. Míg a bérhez kötés elismerné a művészt munkásként, a fizetés hiánya láthatatlanná teszi a művészi munkát a kapitalizmusban.

Az egyik kulcsfolyamat, ami a művészet munkajellegét láthatatlanná teszi, a munka esszencializálása a szubjektivitásnak egy olyan sajátos típusává, amely a művészi zsenialitás és kreativitás ideológiájából táplálkozik. A kreativitás koncepciójának története kéz a kézben jár a kulturális diskurzusokkal és gyakorlatokkal (Reckwitz 2017). Így nem meglepő, hogy a művészi munkával kapcsolatos elképzelésekre is hatással van, vagy még inkább arra a meggyőződésre, hogy a művészet *nem* munka. A kreativitás bizonyos adottságokkal bíró vagy tehetséges egyénekhez való társítása kulcsszerepet játszik az intézményesült művészetben, s ez hívja életre a fizetetlen művészi munka paradoxonát. Ez pedig olyan filozófiai elképzelésekben gyökerezik, amelyeket fehér, burzsoá, férfi filozófusok alkottak meg. Történeti szempontból Európában a kreativitás fogalma a romantika idején kapcsolódott össze a művészi zsenialitással mint egyéni tulajdonság, veleszületett jellemző. Noha a kreativitás is egy újabb gyöngelábakon álló koncepció, mégis fontos szerepe volt a művészet intézményesülésében, és annak a nyugati művészképnek a kialakulásában is, ami szerint a művész zseni vagy legalábbis rendkívül kreatív kell, hogy legyen. Andreas Reckwitz szerint a romantikában, különösen Németországban, Nagy-Britanniában és Franciaországban jött létre a „zseniesztétika”, összekapcsolódva azzal az elképzeléssel, hogy művész az a különleges lény, aki bír „a teremtés erejével vagy képességével” (2017: 47). A zsenialitást tehát bizonyos különleges egyének belső jellemvonásának tulajdonították. „A zseniesztétika mélyén az újdonság szubjektív eredetének modellje húzódik. Az egyes műalkotások forrása egy individuális, nem helyettesíthető ’teremtő’, nem mindennapi, kivételes lélekkel. A ’zseni’ általános titulus ezekre a pszichés tulajdonságokra” (uo.).

Ezen felül a romantika korszaka vagy marginalizálta, vagy egyenesen elutasította a mesterség koncepcióját, hogy így különítse el a művészt a mesterembertől. A művész feltaláló, alkotó, míg a mesterember csak egy magasan képzett munkás. A szerzőség eredetét vizsgálva Martha Woodmansee azt írja, hogy a mesterség koncepciója helyett a romantikában az ihlet vált meghatározóvá a művészi munka különlegességének magyarázatában. De a kívülről jövő ihlettel szemben (múzsza vagy istenség stb.) ez internalizálódott: úgy értelmezték, hogy az író belsőjéből ered. „Az ihletet a *született zseni* fogalmán keresztül kezdték magyarázni, aminek következményeként az ihletett munka csak és kizárólagosan az író termékévé és tulajdonává vált” (Woodmansee 1994: 37). Ezek a zseniről és a kreativitásról alkotott fogalmak együtt alapozzák meg a művész olyan különleges, a kreativitás birtokában lévő szubjektumként való elképzelését, ami a művészi munkával kapcsolatos nézetekre máig kifejti a hatását. (Például Reckwitz az amerikai absztrakt expresszionizmus elemzésekor megjegyzi, hogy bizonyos esetekben paradox módon „saját jogán érvényes esztétikai tárgygyá” válhat az, hogy a művész az alkotás folyamatát, a mögötte meghúzódó munkát megmutatja vagy előadja (2017: 69). Továbbá „az esztétikai kreativitást övező filozófiai és kultúrkritikai diskurzus elkezdett beleolvadni a ’kreatív személyiség’ pszichológiai és pedagógiai modelljébe, így a művelt középosztályra gyakorolhatott hatást. A bohém életstílust pedig a másik oldalról az ifjúsági- és az ellenkultúra idézte meg, vitte tovább és szilárdította meg az ’esztétikai kapitalizmus’ előfeltételeként” (Reckwitz 2017: 70).) Összegezve, amit a művészek csinálnak, az nem munka, hanem alkotás. Mondanunk sem kell, hogy a fogalmat történetileg mindig is meghatározták a genderviszonyok oly módon, hogy a kreativitás terébe lényegében csak férfiak léphettek be.

A művészeti munka kritikájában mélyreható jelentősége van a kreativitás demisztifikációjának, annak művészi zsenialitáshoz való kapcsolatával együtt. Ha a művészetet munkának nevezzük, az magával vonja a művészeti munka olyan értelmezésének elutasítását, ami szerint az a kreatív zseni vagy az esszenciális kreativitás kifejeződése, valamint annak a társadalmi szerepnek az elutasítását is, amit a kapitalizmus a művészeknek szán. És valóban, a huszadik század folyamán a művészek alaposan górcső alá vették a művészi zseni és a

szerzőség ideológiáit; volt, aki megpróbálta leválasztani a művészetet a zsenialitásról, és akár munkaként meghatározni. A nyugati művészet jó részét jellemzi a duchamp-i gesztus, aminek (más egyéb implikációk mellett) az az üzenete, hogy az alkotás pusztán materialitása nem számít művészetnek, hogy művész bárki lehet, és hogy bármilyen cselekvés vagy tárgy lehet művészet. Emellett további példákat találunk a történeti avantgárd mozgalmakban, azon belül kifejezetten az orosz konstruktivizmusban, amelyet mélyen foglalkoztatott a művészet újradefiniálása az új szocialista társadalom számára az Októberi Forradalom után. Általában véve, ahogy az első fejezet is tárgyalja, a történeti avantgárd mozgalmak a művészet burzsoá intézményének minden alapköve ellen támadást indítottak, beleértve a szerzőség fogalmát. Azonban a kapitalizmus keretei között a szerzőség demisztifikálásának és a művészi munka munkaként való leleplezésének stratégiái ennél kétesebb hatást gyakoroltak. A szerző neve a mai napig fontos szerepet tölt be, ha a művészetről illetve annak gazdasági értékéről van szó. Más szavakkal: a kivételes szubjektivitás ideológiája az egyik meghatározó mechanizmus, ami láthatatlanná teszi a művészeti munkát. (Ebben a tekintetben központi problémát jelent az a feltételezés, hogy a művészeti munka kivételes és atipikus, és ezért nem is standardizálható, miközben a művészeti iskolák és más kreatív programok úgy tűnik, mintha tudnák annak a titkát, hogyan kell ápolni és fejleszteni a kreativitást, valamint a művészi szubjektumot. Akárhogy is, a művészeti iskolák és akadémiák évtizedek óta standardizálják, képzik és termelik a művészi szubjektivitásokat. Lásd Singerman 1999.)

A házimunka és a művészi munka közötti analógia tényleges magyarázóerővel bír és politikai szempontból is releváns, különösen a művészi munka kapitalista definíciójának és kizsákmányolásának újragondolása szempontjából, de ennél tovább nem terjed. A házimunka és a művészi munka közötti párhuzamok figyelemre méltók, de talán még fontosabbak a különbségek a házimunka feminista kritikája és a fizetetlen művészi munka jelen kritikai elemzése között. Alapvető különbség a házimunka és a művészeti munka között a forrás, ami a szubjektumot mobilizáló esszencializáló beszédmódot táplálja. A házimunka esetében az uralkodó nézet szerint a nők rendrakási kényszerének és takarításmániájának eredete egy kol-

lektív, differenciálatlan nemi különbség. A hegemon nézetek értelmében a nők nem azért áldozzák magukat a házimunkának, hogy ezzel önmagukat kitüntessék, hanem elnyomott kollektív entitásként, az emberiség szolgálatában. Nem úgy a művész, akinél az alkotás motivációja individualista, eredeti, különleges és önmegerősítő belső igény. A háziasszony feladja önmagát. Az önmagával elteltődött művész énje túlcsoordul a vászonra vagy a papírra, videóra, performanszra vagy filmre stb. Amivel a művész rendelkezik az otthon konyhatündérével szemben, az maga az én, de ez még mindig nem egy olyan én, ami nagyobb jutalmat érdemelne önmagánál. Míg a házimunka önfeladó, az esztétikai diskurzus úgy tünteti el a képből a munkát, hogy láthatóvá teszi az ént, de a munkavégzést nem. A házimunka esetében a nőknek úgy kell tenniük, mintha nem csinálnának semmit, hogy a munka láthatatlanná válhasson. A művészek dolgoznak, de azért, hogy az énjük kiteljesedjen, ezt pedig egyben a jutalmuknak is kell tekinteni.

A házimunka és a művészi munka esszencializációja közötti hasonlóságok ellenére a belső és külső identitások vegyértéke alapvetően különbözik a művészek és a nők esetében. A nő belső kényszerei külsődlegességből öltenek testet a gendernormákon keresztül, de amit a feltételezett belső énjük létrehoz, az nem egy egyedi és differenciált én külsővé vált verziója, hanem azoknak a gendernormáknak a megtestesülése, a nőiességhez társított elvárásoké, amelyekből hiányzik maga az én, az ágencia, és az individualitás. A nők egy bizonyos végeredmény elérésére vannak úgymond programozva (futószalag, rendes ház, jóllakott gyerekek és boldog férj). Nem úgy a művészek. A kiszámítható végeredmény tőlük nem elvárás, mert a művészet esetében (a műalkotásban) külsővé tett belső én nem konvencionális és kiszámítható, hanem individuális és szubjektív.

Noha mindkét esetben a láthatatlan jelleg teszi társadalmilag elfogadhatóvá az ingyenmunkát, minthogy elvégzését a szeretet, belső indíttatás és a többi vezérli, az önszeretet nem egyenlő mások (vagy a család) iránti szeretettel – a nőknek utóbbiért éppen hogy fel kell áldozniuk saját magukat. A nőiességtől megvonják a választás mozzanatát, ami a művészet sajátja. Mivel a művészi munka történetileg mindig is a fehér férfi szubjektum terepe volt, a művészeti autonómia mögé értett maszkulinitás ellentmondásossá teszi a művészi munka

láthatatlanságát. Ekképpen, ahogy Reckwitz állítja, a művész „különleges helyet kap. Kizárólagos típus, ami furcsa kettősséggel jár. Egyfelől beazonosítható társadalmi szereplő, akinek speciális feladata a műalkotások létrehozása. Ugyanakkor társadalmilag exkluzív szereplő is, hiszen nem mindenkiből lehet művész. Olyan fogalmak társulnak hozzá, mint a ‘zseni’ vagy a ‘zsenialitás’, ezek a tulajdonságok pedig jellemzően gátolják a társadalmi befogadást (Reckwitz 2017: 47). A művészi munka egyfelől esszencializált, és így olyan nem munkaként definiálódik, amiért kevés fizetség jár (ha jár egyáltalán); másfelől abban a mivoltában, ami az önkifejezés és az alkotás gesztusává emeli, csodálják és dicsőítik.

Míg a házimunkát leértékelik, a művészi munkát felmagasztalják. A nők számára, ha létezhet is bármiféle belső megelégedettség, az a másokért elvégzett házimunkát kell, hogy kövesse. A művész számára pedig épp hogy megelőzi a munkát, ami később mások hasznára válhat. „Előbb én, azután mások”: ez az, ami megkülönbözteti a művészetet a házimunkától, amit az „előbb mások, azután én” jellemez. Vannak szociológusok, akik szerint a művészeti munkát valóban úgy kell értelmeznünk, mint amit kedvtelésből, szenvedélyből, szeretetből végeznek (*labour of love*), és ami az olyan szabadon választott, elidegenedéstől mentes munkát jelöli, ami „része lehet a munkás belső természetének és lehetővé teszi ön maga megvalósítását” (Friedson 1990: 151). Mivel a művészeti munka a belső én kifejeződése, és ekképp természetesen jön, nem olyasmi, amit ki kellene fizetni; nem munka, hanem önkifejezés vagy terápia, ami a belső én javát szolgálja. Visszamenőlegesen ugyan másoknak is a javára válhat, de elsősorban a belső én irányíthatatlan, megakadályozhatatlan túlcserdulása, amit csodálni kell, nem pedig megfizetni. Az esszencializáló meghatározások azonban (ahogy a gender esetében is) végső soron a kizsákmányolást erősítik. Más szociológusok, például Andrew Ross, áldozatokkal járó munkaként (*sacrificial labour*) definiálják a művészeti munkát: a kulturális és mentális munka egy formájaként, ami a munkás gazdasági önfeláldozására épül (2000). Olyan típusú munka, amelyben a dolgozók „a képzés során megszokják, hogy feláldozzák a keresetüket azért cserébe, hogy a mesterségüket gyakorolhassák” (Ross 2000: 22). Ross az áldozatokkal járó munka makacs elterjedtségét a művészeti és akadémiai körökben ahhoz a

leereszkedő „baloldali integritáshoz” köti, ami „a materiális önmegtagadást és az önkéntes szegénységet” egyfajta monasztikus megkülönböztető jeggyé emeli (2000: 15). Így az a tény, hogy a munkájukat más szempontból kifizetődőnek érzik, nem csak elfogadhatóvá teszi a kizsákmányolásukat, hanem kifejezetten elvárta! A kizsákmányolás gyakorlata normalizálódik. A genderviszonyok által meghatározott fogalmak, amiket a (férfi) szociológusok a művészi munka tárgyalásakor bevetnek, nemcsak a művészi munka kezdeti feminizációját visszhangozzák, hanem normalizálják azt az állapotot is, amelyben a művészeti munka a kizsákmányolás terepe, miközben még jobban elfedi az osztálykülönbségeket és materiális társadalmi viszonyokat, amelyek a művészeti termelést uralják. (A művészi munka és az osztálykülönbségek kérdéséhez lásd Oakley és O’Brien 2016, Taylor és O’Brien 2017, O’Brien és Oakley 2015.) A művészek is hajlamosak engedményeket tenni, vagy ha tetszik, képzésük során rászoktatják őket arra, hogy gazdasági áldozatokat hozzanak, de a többségük valamilyen módon ki kell, hogy pótolja ezeket. Nem beszélve a hatalmas adósságokról, amelyeket a művészek magukra vállalnak, hogy művészeti akadémiákon szakmai képzésben részesülhessenek, különösen Észak-Amerikában. (A művészhallgatók adósságairól lásd BFAMFAPhD 2014, Woolard és Jahoda 2017: 37–40.) Ezenfelül a művészeti munka pusztán szeretetből végzett vagy áldozatokkal járó munkaként való értelmezése elfedi az individualisztikus karaktert és az önmegvalósítás mozzantát, ami a művészetet egyébként meghatározza.

Ily módon a láthatatlan munka fogalma (annak feminista értelmében) létfontosságú eszközzé válik a művészi munka kizsákmányolásának és genderviszonyoktól függő jellegének vizsgálatakor. Az erre a problémára vonatkozó feminista kritika ellenére az esztétikai és művészetelméleti diskurzus kritikátlanul görgeti tovább azt a nézetet a művészet gyakorlásáról, miszerint az nem munka, vagy esetleg dekommodifikált munka, illetve a művészet rendhagyó gazdasági működésének szempontjából vizsgálja (lásd pl. Beech 2015; La Berge 2019). De az a kérdés ezután is fennáll, hogy milyen osztálypozícióból nyilvánítható ki a fizetetlen munka emancipatorikus funkciója. Önmagában az, hogy egy munka hasznot hoz, vagy megelégedettséggel jár, nem indokolhatja, hogy ne fizessék ki. A kapitalizmus egyik

legnagyobb csele, hogy bizonyos munkafajtákat ilyen módon a szabadidős tevékenységek közé sorol, hogy ezáltal önfinanszírozóvá váljanak. Ennek eredményeképp jött létre az a kulturális szemléletmód, miszerint gyanús, ha pénzért cserébe hozzák létre a műalkotást. Tulajdonképpen melyik osztályhoz tartoznak tehát a művészek, ha megengedhetik maguknak, hogy fizetetlenül dolgozzanak a biztos elszegényedés veszélye nélkül? Ebert és Zavarzadeh szavaival válaszolva, „[a]z osztálykérdés a munkaerőhöz való viszonyra irányul. Azok, akiknek áruba kell bocsátaniuk a munkaerejüket, hogy fenn tarthassák magukat (a nyereséget megtermelő), egy bizonyos osztályhoz tartoznak. Azok pedig, akik megvásárolják az emberi munkaerőt és elteszik a munkából származó nyereséget, egy másikhoz” (Ebert és Zavarzadeh 2004: 133).

Pierre Bourdieu terminusaival: a művészet egy eltagadott vagy inverz gazdaságra épül. Ezért van az, hogy egy művésznek először függetlennek kell lennie és sikereket kell elérnie, és csak ezután részesülhet pénzbeli jutalomban, ami pontosan így is van keretezve, mint jutalom, nem pedig úgy, mint méltányos kompenzáció. Az alternatíva nem opció, hacsak a művész nem vállalja, hogy „kommerciálisnak” bélyegezzék, ami egyből a művészetének leértékelésével is jár. A művészi státusz megalapozásának és legitimációjának ezt a folyamatát Bourdieu „felszentelésnek” nevezi és a gyakorlatát egy olyan valláshoz hasonlítja, ami megteremti a művészet szimbolikus értékébe vetett hitet, miközben elfedi a gazdasági értékét. Az értékfelhalmozás alapja egyrészt a szimbolikus tőke, vagyis a műalkotás vagy művészi opus presztízset, autoritását, a nevét, vagy egyszerűen az esztétikai értékét megalapozó folyamat, másrészt a művész zseninek nyilvánítása. Ezen a körkörös felszentelésen keresztül a műalkotásban megtestesülő művészi érték és a művészi géniuszba vetett hit teremti meg a misztikumot, ami a gazdasági érték garanciájává válik. Ennek eredményeképp, Ross érvelésével, „a névhez társított érték jellemzően úgy növekszik, ahogy a művészlélek formálisan eltávolodik a piaci egyezkedéstől és alkudozástól” (2000: 14).

A művészeti mezőben az intézményi logika a művészet értékét a műalkotáshoz és nem a művész munkájához kapcsolja, azzal együtt, hogy közben paradox módon a művészi szubjektivitás is döntő szempont a művészi érték meghatározásában. A művész nevében testet

öltő kreatív tehetség fontos eleme a felszentelési folyamatnak. Amint a művészi érték megteremtődött és beérett, jöhet a gazdasági nyereség (Bourdieu 1992: 141–173). E rituáléban felszínre kerül a művészet fontos belső ellentmondása: a láthatatlan művészeti munka. Az autonóm művészet ideológiájának – és annak másik oldalán az eltagadott gazdaságnak – a zászlaja alatt visszatérünk a művészeti autonómia ideológiai és strukturális aspektusai közötti feszültséghez és a művészet osztályjellegéhez. A fizetetlen művészeti munka vizsgálatakor a művészet osztályjellege azt árulja el, hogy a művészetcsinálás olyasvalami, amit a tulajdonos osztály engedhet meg magának, azok pedig nem, akiknek dolgozniuk kell a megélhetésükért.

Megmutattam, hogy a házimunka és a művészeti munka közötti analógia egy olyan szűrő, amin keresztül betekintést nyerünk a művészeti munka definíciójába a kapitalista társadalomban és a funkcióba, amit az esszencializáló definíció betölt a kizsákmányolásában. A művészeti munka olyan meghatározása, amely a művészi zseni naturalizációján (mint veleszületett tulajdonság) alapszik és amelyet az idealizált esztétikai autonómia is megtámogat, a kései kapitalizmus jelenlegi változatában is berögződött; központi szerepe van a művészek elnyomásában és kizsákmányolásában és a művész munka leértékelésében. Viszont a munka láthatatlansága paradox módon épp a művészi munka gyümölcsének felértékelését szolgálja.

Levonhatjuk a következtetést, hogy a művészeti munka egy olyan gazdaságilag leértékelt munkaforma, amit alapvető szociokulturális mechanizmusokként az autonómia, a művészi zseni, és a kreativitás genderviszonyok által meghatározott ideológiai működtetnek, naturalizálva vagy épp esszencializálva a művészek képességeit és gazdaságilag leértékelve a munkájukat. Másképp megfogalmazva, a kapitalista munkamegosztás eredménye az, hogy a művészet autonóm intézménye olyan mezőként jött létre, amelyben a munka a kreativitást testesíti meg. Paradox módon mindez egy olyan szemlélethez, illetve egy olyan társadalmi szféra megteremtődéséhez vezet, amelyben a munka nem haszonelvű, hanem (kizárólag) a tehetséges/kiválasztott egyének számára elérhető szabad kifejező tevékenység. Továbbá a művészeti munkának az autonómia és az alkotóerő megtestesüléseként való kitüntetése ellentmondáshoz vezet: a művészek felmagasztalása (ami az egyik legfontosabb különbség a művészi és a házimunka között)

áll szemben a művészi munka (házimunkához hasonló) gazdasági alulértékelésével, illetve kizsákmányolásával. A genderviszonyokból eredő asszociáció elég erős ahhoz, hogy naturalizálja a művészi munka fizetetlen jellegét, de elég rugalmas ahhoz, hogy fenntartsa a különbséget a háziasszony önfeláldozása és a művész önbeteljesítése között. Mindkettő a munka láthatatlansága révén válhatott fizetetlenné, de míg az egyik (gender)norma, újra és újra ismétlődő és kiszámítható azonosság, a másik egyediség és ismétlődő, kiemelkedő eredetiség. Akárhogy is, a distinkció mindenképp megbénítja a fizetetlen munka megszüntetésére irányuló hatékony cselekvést és megakadályozza, hogy a kulturális munkások igazságos megélhetéshez és szociális biztonsághoz jussanak. A művész munkás voltának leépülése a szocialista Jugoszlávia kontextusában a láthatatlanságot övező ideológiai fejlemények szemléletes esettanulmányát adja. A következő fejezetek feltárják, hogy (Bologna szavaival) a „mélyebb diszpozitívum” hogyan ivódott bele mélyen a jugoszláv művészetbe is a szocialista társadalmi/ politikai és gazdasági berendezkedés ellenére.

Fordította: Bárdits Éva

Az eredetivel összevetette: Barna Emília

HIVATKOZOTT IRODALOM

- Beech, Dave (2015). *Art and Value*. Brill
- Benston, Margaret (1969). The Political Economy of Women's Liberation. *Monthly Review*, 21(4), 13–27.
- BFAMFAPhD (2014). Artists Report Back: A National Study on the Lives of Arts Graduates and Working Artists. BFAMFAPhD. http://bfamfaphd.com/wp-content/uploads/2016/05/BFAMFAPhD_ArtistsReportBack2014-10.pdf.
- Bologna, Sergio (2014). Workerism Beyond Fordism: On the Lineage of Italian Workerism. *Viewpoint Magazine*, 2014. december 15. <https://viewpointmag.com/2014/12/15/workerism-beyond-fordism-on-the-lineage-of-italian-workerism>.
- Bourdieu, Pierre (2013 [1992]). *A művészet szabályai - Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. BKF.

- Dalla Costa, Mariarosa és James, Selma (1973). *The Power of Women and the Subversion of the Community*. Falling Wall Press.
- Daniels, Arlene Kaplan (1987). Invisible Work. *Social Problems*, 34(5), 403–415.
- Davis, Angela (2020). Uprising & Abolition: Angela Davis on Movement Building, 'Defund the Police' & Where We Go from Here. *Democracy Now!*, 2020 június 12. https://www.democracynow.org/2020/6/12/angela_davis_historic_moment
- Ebert, Teresa L. (2005). Rematerializing Feminism. *Science & Society*, 69(1), 33–34.
- Ebert, Teresa L. és Zavarzadeh, Mas'ud (2004). ABC of Class. *Nature, Society, and Thought*, 17(2), 133–142.
- Federici, Silvia (1975). *Wages against Housework*. Falling Wall Press.
- Federici, Silvia (2009). *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. Autonomedia.
- Federici, Silvia és Cox, Nicole (1975). *Counterplanning from the Kitchen*. New York Wages for Housework Committee - Falling Wall Press.
- Federici, Silvia (2012). The Reproduction of Labor Power in the Global Economy and the Unfinished Feminist Revolution. In Federici, Silvia: *Revolution at Point Zero Housework, Reproduction and Feminist Struggle* (91–111). PM Press.
- Fortunati, Leopoldina (1995). *Arcane of Reproduction: Housework, Prostitution, Labor and Capital*. Autonomedia.
- Friedson, Eliot (1990). Labors of Love in Theory and Practice: A Prospectus. In Erikson, Kai és Vallas, Steven Peter (szerk.), *The Nature of Work: Sociological Perspectives* (149–161). Yale University Press.
- Giménez, Martha (2018). *Marx, Women, and Capitalist Social Reproduction*. Brill.
- Graeber, David (2019). From Managerial Feudalism to the Revolt of the Caring Class, a talk presented at 36th Chaos Communication Congress. *Open Transcripts*, 2019. december 12. <http://opentranscripts.org/transcript/managerial-feudalism-revolt-caring-classes>
- Hatton, Erin (2017). Mechanisms of Invisibility: Rethinking the Concept of Invisible Work. *Work, Employment and Society* 31(2), 336–351.
- Hrženjak, Majda (2007). *Nevidno delo/Invisible Labor*. Mirovni Inštitut.
- Illich, Ivan D. (1981). *Shadow Work*. Marion Boyars.
- Inman, Mary (1940). *In Woman's Defense*. Committee to Organize Advancement of Women.
- Komlosy, Andrea (2013). Transitions in Global Labor History, 1250–2010: Entanglements, Synchronicities, and Combinations on a Local and a Global Scale. *Review (Fernand Braudel Center)*, 36(2), 155–190.
- La Berge, Leigh Claire (2019). *Wages against Artwork*. Duke University Press.

- Lesage, Dieter (2005). A Portrait of the Artist as a Worker. *Maska* 20(94–5), 93–4.
- Mies, Maria (1986). *Patriarchy and Accumulation on a World Scale*. Zed Books.
- Mies, Maria (2013). Housewifisation – Globalisation – Subsistence – Perspective. In van der Linden, Marcel és Roth, Karl Heinz (szerk.), *Beyond Marx: Theorizing the Global Labour Relations of the Twenty-First Century* (209–237). Brill.
- Nochlin, Linda (2020 [1971]). Miért nem voltak eddig nagy női képzőművészek? *Versum*. 2020. április 24. <http://versumonline.hu/hatter/miert-nem-voltak-eddig-nagy-noi-kepzo-muveszek/>
- Oakley, Anne (1976 [1974]). *Women's Work: The Housewife, Past and Present*. Vintage Books.
- Oakley, Kate és O'Brien, Dave (2016). Learning to Labour Unequally: Understanding the Relationship between Cultural Production, Cultural Consumption and Inequality. *Social Identities*, 22(5), 471–486.
- O'Brien, Dave és Oakley, Kate (2015). *Cultural Value and Inequality: A Critical Literature Review*. Arts and Humanities Research Council. https://eprints.whiterose.ac.uk/88558/3/AHRC_CV_REPORT.pdf
- Poovey, Mary (1988). *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. University of Chicago Press.
- Reckwitz, Andreas (2017). *The Invention of Creativity*. Polity Press.
- Ross, Andrew (2000). The Mental Labor Problem. *Social Text*, 18(2), 1–31.
- Singerman, Howard (1999). *Art Subjects: Making Artists in the American University*. University of California Press.
- Taylor, Mark és O'Brien, Dave (2017). 'Culture is a Meritocracy': Why Creative Workers' Attitude May Reinforce Social Inequality. *Sociological Research Online*, 22(4), 27–47.
- Tokumitsu, Miya (2014). In the Name of Love. *Jacobin*, 2014. december 1. <https://www.jacobinmag.com/2014/01/in-the-name-of-love/>.
- Weeks, Kathi (2011). *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics and Postwork Imaginaries*. Duke University Press.
- Woodmansee, Martha (1994). *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. Columbia University Press.
- Woolard, Caroline és Jahoda, Susan (2017). BFAMFAPHD: On the Cultural Value Debate and Artists Report Back. In Ada, Serhan (szerk.) *Cultural Policy Yearbook 2016: Independent Republic of Culture*. Istanbul University Press.