

Οι καλλιτέχνες έβλεπαν τους εαυτούς τους ως εργάτες

Συνομιλία του Kasper Andreassen με τον Seth Siegelaub

Kasper Andreassen: Με ενδιαφέρουν ιδιαίτερα οι πρωτοβουλίες που αφορούν τις εκδόσεις σας. Στο πρώιμο έργο του Douglas Huebler και του Lawrence Weiner υπήρξε μια στροφή από τις πρώτες δράσεις που πραγματοποίησαν, προς τα επόμενα πιο κειμενικά έργα. Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, ο Weiner ανατίναζε κρατήρες στην έρημο (σ.τ.μ. *Cratering Piece*, 1960) ή άφηνε μικρά γλυπτά στην άκρη του δρόμου καθώς ταξίδευε στην Αμερική. Πολλές από τις επιτελεστικές του δράσεις

με υλικά οδήγησαν αργότερα σε κειμενικές δηλώσεις. Το ίδιο ίσχυε και για τον Huebler. Οι προτάσεις του σχετικά με το ταξίδι ή το περπάτημα στις πόλεις, τον οδήγησαν μακριά από την κατασκευή αντικειμένων, προς περισσότερο πληροφοριακά ντοκουμέντα με κείμενα και φωτογραφίες. Πώς κρίνατε από κοντά αυτές τις πρώιμες εξελίξεις; Δουλέψατε με τους Huebler και Weiner, οι οποίοι συνέβαλαν στο *Xerox Book* που συντάξατε με τον Jack Wendler το 1968. Είχατε συζητήσει με τους καλλιτέχνες για τη μετατόπιση από τη δράση και την εμπειρία στο ντοκουμέντο και το κείμενο;

Σε αυτό και στο επόμενο φύλλο του απορρώξ παρουσιάζουμε την ελληνική μετάφραση της «Σύμβασης για τα δικαιώματα του/της καλλιτέχνη/-ιδας κατά τη διάθεση του έργου τέχνης», που συνέταξε ο Seth Siegelaub μαζί με τον δικηγόρο Robert Projansky στη Νέα Υόρκη το 1971, καθώς και τη συνέντευξη που έδωσε στις Βρυξέλλες, στον Kasper Andreassen, το 2012, ένα χρόνο πριν το θάνατό του. Η συνέντευξη δημοσιεύθηκε τον Ιούνιο του 2021 στην εφημερίδα De Witte Raaf, στο Βέλγιο, με τίτλο "Activist yes, but not as an artist". Η «Σύμβαση των καλλιτεχνών» ή «Σύμβαση Siegelaub-Projansky», όπως είναι γνωστή, διανεμήθηκε ως αφίσα από τη Σχολή Εικαστικών Τεχνών της Νέας Υόρκης το 1971 και επανεκδόθηκε στη συνέχεια ως ένθετο σε πολλά διεθνή περιοδικά τέχνης, όπως τα Domus, Studio International, Leonardo, στον κατάλογο της Documenta 5 κ.α.

Η Σύμβαση ήταν το τελευταίο έργο του Siegelaub πριν την έξοδό του από τον κόσμο της τέχνης το 1972. Μαρξιστής, με έντονη πολιτική δραστηριότητα

Seth Siegelaub: Δεν νομίζω ότι το πρόβλημα τέθηκε έτσι. Ήταν αρκετά χρόνια αργότερα, όταν μας απασχόλησαν ερωτήσεις όπως: «Πώς λες σε κάποιον ότι κάτι συμβαίνει κάπου;» Στην αρχή όλα ήταν πολύ εύκολα, κανείς δεν νοιαζόταν. Κατά κάποιο τρόπο είχε να κάνει πολύ με την κοινωνική ζωή —οι άνθρωποι μιλούσαν μεταξύ τους. Μεγάλο μέρος της επικοινωνίας στην κοινωνία γίνεται πληροφορικά, σε μπαρ και καφετέριες, κατά τη διάρκεια ενός δείπνου, αλλά η νομιμοποίηση των δραστηριοτήτων των καλλιτεχνών γινόταν με άλλο τρόπο. Μόλις αναφέρατε τον Lawrence και τους κρατήρες του. Η ερώτηση παρέμενε από την αρχή: «πώς ήξερε κάποιος άλλος ότι έκανες κάτι;» Αν το έκανες γνωστό, «έκανες εσύ» κάτι. Χρειάστηκαν κάποια χρόνια για να λειτουργήσουν ορισμένες μορφές εντύπων ως μέρος μιας αυξανόμενης επίγνωσης. Στην αρχή δεν ήταν σαφές πώς μπορείς να το κάνεις αυτό. Φυσικά, δεδομένης της φύσης του κόσμου της τέχνης, ήσουν πολύ προσεκτικός σε αυτό που έκανες, από φόβο ότι οι άνθρωποι θα «δανεί-

ζονταν» πράγματα. Ήταν μια αρκετά λεπτή γραμμή. Πολλοί καλλιτέχνες έκαναν έργα που δεν μπορούσαν να εκτεθούν σε μια γκαλερί, σε μια καθιερωμένη μορφή ή σε ένα συγκεκριμένο περιβάλλον τέχνης.

Κ.Α.: Είδατε το βιβλίο ως ένα μέσο εναντίωσης σε καθιερωμένες μορφές;

S.S.: Ναι, αλλά σχετιζόταν επίσης με τη μη χρήσιμη μορφή της γκαλερί, στην οποία βασιζόταν τότε ο κόσμος της τέχνης. Κάποια στιγμή, το '67 ή το '68, έγινε σαφές ότι οι γκαλερί ήταν αναγκαίες για να παρουσιαστεί ή για να γίνει ένα έργο. Και αυτό έσβησε στο περιθώριο όταν άλλες δυνατότητες προέκυψαν σχετικά με τη συγκεκριμένη φύση της τέχνης που ονομάστηκε εννοιολογική. Το βιβλίο ήταν μια απάντηση, έτσι ώστε να γίνει ένα έργο γνωστό. Φυσικά, δεν μπορείτε να το κάνετε αυτό με κάθε τύπο εργασίας. Τα εννοιολογικά έργα δεν βασίζονταν στην οπτικότητα, δεν χρειαζόταν να πάτε εκεί για να δείτε κάτι, αλλά θα μπορούσατε να τα ζήσετε ως ιδέα.

K.A.: Χρησιμοποιήσατε επίσης τους όρους πρωταρχικές και δευτερεύουσες πληροφορίες. Το *Xerox Book* χαρακτηρίστηκε ως πρωταρχική πληροφορία: τα έργα χρησιμοποιούσαν τα χαρακτηριστικά που προσidiaζαν στο μέσο του βιβλίου.

S.S.: Ναι, αυτή ήταν η πρόθεση. Προφανώς συνδεόταν με τη φύση του ίδιου του έργου. Δεν ήταν σαν “γέμισμα”. Υπήρχε ένα εκδοτικό περιβάλλον που το έκανε δυνατό. Η φύση του έργου, που ήταν λίγο πολύ μη οπτική τέχνη —δεν βασιζόταν αποκλειστικά στην οπτική εμπειρία— επέτρεψε στα βιβλία να εξυπηρετούν έναν εντελώς διαφορετικό σκοπό. Μέχρι τότε, το βιβλίο του καλλιτέχνη (artist's book) ήταν για τον Picasso, τον Verlaine και ούτω καθεξής —το *livre d'artiste*— επικεντρωνόταν κυρίως στη ζωγραφική. Είχαμε μια πολύ διαφορετική αντίληψη για το τι θα μπορούσε να είναι το βιβλίο του καλλιτέχνη.

K.A.: Πολλά έργα της λεγόμενης εννοιολογικής τέχνης χαρακτηρίζονταν από μια διευρυμένη ιδέα της έκδοσης ως εργαλείου και μηχανισμού: ένα βιβλίο, ένα έγγραφο, ένα έντυπο ή τις μεθόδους που σχετίζονται με τη διαδικασία έκδοσης, όπως συστηματοποίηση, γραφή, ευρετηρίαση... Το 1968, όταν δημοσιεύσατε το *Xerox Book*, αποφασίσατε στρατηγικά να χρησιμοποιήσετε το όνομα της εταιρείας Xerox. Αν και το βιβλίο ήταν τυπωμένο offset, τόσο η τεχνική παραγωγής (φωτοτυπική) όσο και η αναφορά στην εταιρεία, ήταν μέρος του τίτλου. Πώς είδατε τη σχέση μεταξύ της στρατηγικής της ονομασίας ενός βιβλίου από μια εμπορική εταιρεία όπως η Xerox και της αισθητικής που σχετίζεται με αυτήν την τεχνική; Ήταν μια αισθητική απόφαση;

S.S.: Όχι, ήταν όλα πολύ απλά. Μια μέρα στη Νέα Υόρκη, καθώς περπατούσα στο δρόμο, νομίζω ότι ήταν η Madison Avenue, είδα μια βιτρίνα καταστήματος, όπου αναγραφόταν το όνομα Xerox. Πρέπει να θυμάστε ότι το '67 και το '68 η λέξη «xerox» ήταν συνώνυμη της φωτοτυπίας. Φαινόταν σαν κάτι γενικό, όπως το πινγκ πονγκ. Επέλεξα το όνομα επειδή σκέφτηκα ότι θα ήταν δυνατό να προτείνω σε μια ομάδα καλλιτεχνών να χρησιμοποιήσουν το μέσο για να δημιουργήσουν κάποιου είδους έργο —όποιο κι αν ήταν αυτό. Αργότερα αποδείχθηκε εξωφρενικά ακριβό, οπότε το βιβλίο εκτυπώθηκε offset. Υπήρχε ένας φθηνός τρόπος εκτύπωσης, το λεγόμενο offset με χάρτινες πλάκες, οπότε δεν χρειαζόσυν πλάκα αλουμινίου. Ήταν μια χάρτινη πλάκα για εκτύπωση χιλίων αντιτύπων. Έτσι το κάναμε τελικά. Το χρησιμοποίησα επίσης σε ένα πρότζεκτ με τη Virginia Dwan για τα βιβλία ποίησης του Carl Andre. Ζήτησε ένα απλό βιβλίο. Ήταν φυσικό να το κάνουμε έτσι. Αλλά αν το Xerox ήταν φθηνότερο, θα το χρησιμοποιούσα.

στις ΗΠΑ και στην Ευρώπη την εποχή του πολέμου του Βιετνάμ, ο Siegelauβ είχε καταλυτικό ρόλο στην εδραίωση της εννοιολογικής τέχνης, με την πολυσχιδή δραστηριότητά του ως ιδρυτής του *Seth Siegelauβ Contemporary Art* στη Νέα Υόρκη, ανεξάρτητος επιμελητής, έμπορος έργων, εκδότης, συλλέκτης και συγγραφέας. Ανάπτυξε διεθνή δίκτυα συνεργασίας και κριτικά πρότζεκτ που επιχείρησαν να παρέμβουν στις υποδομές επικοινωνίας και κυκλοφορίας της τέχνης, αμφισβητώντας τις καθιερωμένες συμβάσεις έκθεσης, ιδιοκτησίας, διανομής και αγοραπωλησίας των έργων. Στην επιμελητική πρακτική του υιοθέτησε το χώρο του εντύπου ως χώρο έκθεσης, στον οποίο τα έργα παρουσιάζονταν όχι ως τεκμηριώσεις τέχνης, αλλά ως φορείς «πρωταρχικής πληροφορίας». Η δραστηριότητά του συνδέθηκε με τις κινητοποιήσεις των ομάδων ακτιβιστικής τέχνης στη Νέα Υόρκη στο τέλος της δεκαετίας του 60, όπως η *Art Workers Coalition* (AWC), της οποίας υπήρξε μέλος, η *New York Art Strike Against Racism, War, and Repression*, η *Guerilla Art Action*, η

K.A.: Μερικά από τα έργα του βιβλίου δημιουργήθηκαν επίσης με μηχανή Xerox, τοποθετώντας έγγραφα ή αντικείμενα στο φωτοαντιγραφικό. Η μηχανή Xerox χρησιμοποιήθηκε ως εργαλείο ή μηχανισμός, μια μηχανή για την παραγωγή εικόνων.

S.S.: Ναι, ναι. Πολλοί άνθρωποι το εξέλιξαν πολύ περισσότερο. Για παράδειγμα, φωτοτυπούσαν τα πράγματα ξανά και ξανά μέχρι να εξαφανιστούν οι εικόνες ή κάτι τέτοιο. Αλλά αυτό δεν ήταν ένα έργο για το πώς να χρησιμοποιείς το xerox. Νομίζω ότι κανένας από τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες δεν σκέφτηκε: «Α, ναι, θα χρησιμοποιήσουμε το Xerox!»

K.A.: Αλλά έμμεσα, η επιλογή του Xerox παρέμεινε μια αισθητική απόφαση.

S.S.: Ναι, αλλά πρέπει να συνειδητοποιήσετε ότι η Xerox ήταν απλώς συνώνυμο της φωτοτυπίας και το όνομα μιας πολυεθνικής εταιρείας. Αυτό ήταν όλο. Δείχνει εν μέρει την αφέλειά μου, εκνευρίστηκα πολύ γιατί δημιούργησα μια κάποια δημοσιότητα για την Xerox, αν και δεν ήξερα καν αν το βιβλίο θα είχε έστω μια μέτρια επιτυχία.

K.A.: Αλλά τους πλησιάσατε (Xerox), σωστά;

Women Artists in Revolution. Η δανεισμένη από τη συνέντευξη φράση του τίτλου στο απορρώξ συνοψίζει το σχέδιο πολιτικού αναπροσδιορισμού της τέχνης ως εργασίας που ήταν σε εξέλιξη στο περιβάλλον των εννοιολογικών καλλιτεχνών, κριτικών και ακτιβιστών την εποχή αυτή. Ο όρος «εργάτης της τέχνης» είναι προτιμότερος από εκείνον του «καλλιτέχνη», καθώς περιλαμβάνει όλους όσους με το έργο τους έχουν μια παραγωγική συμβολή στην τέχνη, έγραφε ο Carl Andre, ένας από τους ιδρυτές της AWC.

Η Σύμβαση σχεδιάστηκε ως πρότυπο ιδιωτικού συμφωνητικού για να υποστηρίξει τα οικονομικά και ηθικά δικαιώματα του/της καλλιτέχνη/-ιδας στο προϊόν της εργασίας του/της, παρέχοντας του/της τη δυνατότητα να ελέγχει τους όρους διάθεσης και κυκλοφορίας του έργου του/της στην αγορά. Ανάμεσα στους όρους αυτούς, περιλαμβάνεται το δικαίωμα να παρακολουθεί την πορεία του έργου του/της μετά την πώληση, να λαμβάνει 15% στην ανατίμηση της αξίας του σε κάθε μεταπώληση, καθώς και το δικαίωμα άρνησης

S.S.: (Ναι) και δεν εντυπωσιάστηκαν. Δεν ήθελαν καμία σχέση με αυτό. Το βιβλίο χρηματοδοτήθηκε από έναν φίλο και από τη δική μας εργασία. Εγώ και ο φίλος μου ο Jack Wendler, ο οποίος ήταν συμπαραγωγός, χρησιμοποιήσαμε μια «δωρεάν φίρμα» για να παράγουμε βιβλία. Πάντα απεχθανόμουν την ιδέα ότι έμεινε ο όρος *Xerox Book*, γιατί ο πραγματικός τίτλος του βιβλίου, στη σελίδα τίτλου, είναι το όνομα όλων των καλλιτεχνών, με αλφαβητική σειρά: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris και Lawrence Weiner.

K.A.: Τον Ιούλιο του 1969 δημοσιεύσατε το βιβλίο *July, August, September 1969*, παρουσιάζοντας έντεκα έργα από όλο τον κόσμο, από καλλιτέχνες όπως ο Carl Andre, ο Robert Barry και ο Daniel Buren. Αυτή η έκδοση παρουσιάζει έργα διεθνώς, όπως υπονοείται από τον χάρτη στο εξώφυλλο. Μπορείτε να μας πείτε περισσότερα για αυτόν τον τρόπο παρουσίασης της πληροφορίας;

SS: Υπήρχε η πρόθεση να είναι το *July, August, September 1969* ένας τυπικός κατάλογος, μπορούσατε να τον δείτε και να τον ξεφυλλίσετε σε οποιονδήποτε χώρο, με τη διαφορά ότι ο χώρος αυτός ήταν παντού στον κόσμο —μπορούσατε να πάρετε τον κατάλογο μαζί σας και θα έπρεπε να πάτε στο Ντίσελντορφ ή τους Καταρράκτες του Νιαγάρα, ή οπουδήποτε ήταν τοποθετημένα τα έργα, έτσι ώστε να δείτε το έργο που αναφερόταν στον κατάλογο. Έψαχνα πάντα για νέους τρόπους να παρουσιαστεί η πληροφορία, σε σχέση με τις ιδέες του καλλιτέχνη. Για παράδειγμα, αν θέλατε να δείτε το έργο του Carl Andre, έπρεπε να ταξιδεύατε

στο Gemeentemuseum στη Χάγη, όπου είχε μια ατομική έκθεση. Το δεύτερο μέρος του καταλόγου είχε τίτλο «Συγκεκριμένη πληροφορία». Το πρώτο μέρος περιείχε τις περιγραφές ή τις εικόνες του έργου. Στην περίπτωση του Andre, περιλάμβανε την κάτοψη του χώρου στο πρώτο μέρος και τη διεύθυνση και τη διάρκεια της έκθεσης στο δεύτερο.

Μερικοί από τους καλλιτέχνες πήραν τη δουλειά τους πιο σοβαρά από άλλους. Ο Andre συμπεριέλαβε μόνο μια αναφορά σε μια τρέχουσα έκθεση. Η συμβολή του δεν εμπνεύστηκε από το *July, August, September 1969*, αλλά αυτό που έκαναν άλλοι καλλιτέχνες συνδέθηκε ουσιαστικά με την έκθεση.

Κ.Α.: Χαρτογραφήσατε κυριολεκτικά τα έργα στον κατάλογο. Για παράδειγμα, σε σχέση με τη συμμετοχή του LeWitt, γράψατε: «Το έργο του Sol LeWitt βρίσκεται στην οικία του κ. Konrad Fischer, Prinz Georg Str. 47, Ντύσελντορφ. Μπορεί να το δει κανείς οποιαδήποτε στιγμή, μετά από ραντεβού, τηλεφωνώντας στον κ. Fischer». Ή για τη συμβολή του Kosuth: «Το έργο του Joseph Kosuth βρίσκεται στον αυτοκινητόδρομο 70, 9 μίλια βορειοανατολικά του Portales, Νέο Μεξικό, στη δεξιά πλευρά του αυτοκινητόδρομου».

Σ.Σ.: Μου φαινόταν απολύτως λογικό να γίνει με αυτόν τον τρόπο, αν ήθελες να βρεις ένα έργο που δεν ήταν μέσα σε ένα γνωστό κτίριο που ήξερες. Απλά πηγαίνεις στο δεύτερο όροφο και βλέπεις μια έκθεση ή μια εγκατάσταση και δεν χρειάζεται να σου πει κανείς όλες αυτές τις λεπτομέρειες. Αλλά αν πάτε στους Καταρράκτες του Νιαγάρα, πρέπει πραγματικά να ξέρετε πού ακριβώς να πάτε.

Κ.Α.: Ο Lawrence Weiner πέταξε μια λαστιχένια μπάλα στο αμερικανικό τμήμα των Καταρρακτών του Νιαγάρα και μία στο καναδικό τμήμα. Η συνεισφορά του στη «Συγκεκριμένη πληροφορία» δηλώνει ότι «όλες οι απαραίτητες πληροφορίες περιέχονται στο ίδιο το έργο». Πρόκειται εδώ για ένα συνδυασμό πρωταρχικής και δευτερεύουσας πληροφορίας; Μερικές από τις συνεισφορές είναι αυτόνομα έργα και κάποιες παίζουν με τον τεκμηριωτικό χαρακτήρα του έργου.

Σ.Σ.: Αυτό είναι αλήθεια —σίγουρα στην περίπτωση του Lawrence Weiner και κατά κάποιο τρόπο, στο έργο του Sol LeWitt. Αλλά το *July, August, September 1969* αντανακλούσε επίσης την προσωπική μου εμπειρία ως ιδιοκτήτης γκαλερί. Οι περισσότερες εκθέσεις σήμερα πραγματοποιούνται σε φυσικό χώρο, είτε είναι η Μπιενάλε, είτε η Documenta, είτε η Gallery XYZ. Γύρω στο 1964 είχα μια γκαλερί στη Νέα Υόρκη για περίπου ενάμιση χρόνο, που δεν πήγαινε καθόλου καλά. Οι περισσότερες γκαλερί ήταν αποτυχημένες εκείνη την εποχή. Αυτό που κατάλαβα είναι ότι δεν μου άρεσε να είμαι γκαλερίστας. Δεν μου άρεσαν οι αλλαγές στο χώρο και δεν μου άρεσε να εξαρτώμαι από έναν χώρο. Δεν ήθελα να είμαι έμπορος και δεν ήμουν ευχαριστημένος με αυτή τη χωρική συνθήκη. Καθώς συνδέθηκα σταδιακά με αυτούς τους καλλιτέχνες, άρχισα να αναλύω τι είναι μια γκαλερί κάνοντας ερωτήσεις. Χρειάζεσαι μια γραμματεία και πρέπει να τηρείς ώρες λειτουργίας. Προσπάθησα λοιπόν να τα μειώσω όλα αυτά σε κάτι πιο οικονομικό, να τα περιορίσω στα ελάχιστα που αντιστοιχούσαν στα έργα που γίνονταν.

Κ.Α.: Αφορούσε την αποτελεσματικότητα. Προβληματοποίησατε την ιδέα της γκαλερί και τον τρόπο με τον οποίο μπορούν να εκτεθούν τα έργα τέχνης.

Σ.Σ.: Αυτό πράγματι έκανα, αλλά μόνο σε σχέση με ένα είδος τέχνης, που επέτρεπε να γίνει κάτι τέτοιο. Ο κόσμος της τέχνης ήταν φτιαγ-

χρήσης του σε προτεινόμενες από τον συλλέκτη εκθέσεις. Προσδίδοντας πολιτικό χαρακτήρα στην «αισθητική της διαχείρισης» της εννοιολογικής τέχνης, ο Siegelauβ στόχευε, με την έκδοση της Σύμβασης, στην ενδυνάμωση της θέσης του/της καλλιτέχνη/-ιδας και σε μια δικαιότερη ανακατανομή των σχέσεων ισχύος στο σύστημα αγοράς της τέχνης. Η Σύμβαση είχε σημαντική επίδραση, όχι μόνο στη νομική και ακτιβιστική της διάσταση¹, αλλά και γιατί, στρέφοντας την προσοχή στις υλικές συνθήκες γύρω από το σύστημα αγοράς και διακίνησης της τέχνης, υπέδειξε νέες στρατηγικές θεσμικής κριτικής και παρέμβασης στη δημόσια σφαίρα. Είναι έργο αναφοράς για τις μετα-εννοιολογικές καλλιτεχνικές πρακτικές που χρησιμοποιούν το μέσο του νόμου.²

Η Σύμβαση σχεδιάστηκε από τον Siegelauβ έτσι ώστε να είναι ευέλικτη και να τροποποιείται εύκολα. Χρησιμοποιήθηκε στην πρωτότυπη μορφή και σε παραλλαγές της από καλλιτέχνες και καλλιτεχνίδες όπως ο Hans Haacke, η Adrian Piper, η Jackie Winsor, ενώ πιο συντηρητικές μεταγενέστερες εκδοχές της συντάχθηκαν από τον Projansky και τον Charles Jurrist.

μένος με μικρά κουτιά. Το απόγευμα του Σαββάτου, θα πηγαίνατε σε ένα από αυτά τα κουτιά για να δείτε την τέχνη. Μαζεύατε τους φίλους και τις φίλες σας, πίνατε μερικά ποτά και βγαίνατε για δείπνο. Πηγαίνατε σε μέρη που φώναζαν «Yoo-hoo, αυτό είναι τέχνη, αυτό είναι τέχνη!» Ολόκληρη η εμπειρία να βλέπεις την τέχνη είχε αυτό ακριβώς το πλαίσιο. Και δεν μιλάω μόνο για το λευκό κύβο, που είναι μια άλλη πτυχή του προβλήματος. Ήταν μια κοινωνική δραστηριότητα να πηγαίνουμε σε αυτούς τους χώρους και προσπαθήσαμε να τους ανοίξουμε σε όλους. Έμπαινες σε ένα χώρο ή σε ένα περιβάλλον στο δρόμο και έλεγες: «Γεια, πού είναι η τέχνη;» Δεν υπήρχε οδηγός, ούτε μια μικρή ταμπέλα στη γωνία.

Κ.Α.: Η προβληματοποίηση και η αλλαγή της ιδέας της γκαλερί και του μουσείου ήταν επίσης ο λόγος πίσω από τη δημιουργία του Συνασπισμού Εργατών Τέχνης (Art Workers Coalition, AWC) στη Νέα Υόρκη το 1969. Θα παραθέσω κάτι που είπατε στο ακροατήριο σε μια συνάντηση: «Νομίζω ότι αν κάποιος ήθελε να περιγράψει αυτήν την εκδήλωση με μία εικόνα, θα μπορούσε να πει ότι ένα αντικείμενο τέχνης είναι μια πέτρα σε έναν νερόλακκο και γύρω από αυτή την πέτρα σε διαφορετικούς λειτουργικούς δακτύλιους βρίσκονται έμποροι, κριτικοί, τα μουσεία, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, ένας ολόκληρος ιστός ή σύστημα που περιφράσσει το μικρό αυτό αντικείμενο.

Αν και ο Siegelauβ δεν περιλαμβάνει καμία αναφορά σε ζητήματα φύλου, η Σύμβαση αξιοποιήθηκε μέχρι σήμερα καλλιτεχνικά και ερευνητικά κυρίως από γυναίκες καλλιτέχνιδες, όπως η Martha Rosler, η Adrian Piper, η Andrea Fraser, η Maria Eichhorn, η ομάδα WAGE.³ Το 2019 η Lauren van Haften-Schick σε συνεργασία με τους Joseph del Pesco και Laurence Eisenstein συνέταξαν μια αναθεώρηση της Σύμβασης που προβλέπει τη δυνατότητα καταβολής δικαιωμάτων σε οργανώσεις τις οποίες ορίζει ο καλλιτέχνης, συνδέοντάς την έτσι με την κριτική που άσκησε το 1971 στον Siegelauβ ο Συνασπισμός Εργατών Τέχνης (AWC) προς την κατεύθυνση στήριξης των λιγότερο ισχυρών καλλιτεχνών.

Η ελληνική μετάφραση ενσωματώνει λειτουργικά τη Σύμβαση στο σημερινό, πολύ διαφορετικό σύστημα της τέχνης, χωρίς να επικαιροποιεί τους αρχικούς της όρους. Η εισαγωγή του ιστορικού συμφωνητικού στο παρόν, με τις αντιφάσεις και ταυτίσεις που αναδεικνύει, προσκαλεί τον/την καλλιτέχνη/-ίδα να ασκήσει το δικαίωμα στη σύμβαση, αναγνωρίζοντας ότι οι νομικοί όροι διάθεσης και κυκλοφορίας του έργου μπορούν να ενσωματώνονται στο έργο, να είναι μέρος του νοήματός του και της πολιτικής του δυνατότητας. Πενήντα χρόνια μετά τη

Φαίνεται ότι όποιος ενδιαφέρεται, όπως εγώ στη δουλειά μου και προσπαθεί να αλλάξει το μηχανισμό ή το πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργείται και εκτίθεται η τέχνη, θα έβλεπε ότι το ισχυρότερο κεφάλαιο που έχουν οι καλλιτέχνες είναι η ίδια η τέχνη τους». Αν ανατρέξετε σε εκείνη την εποχή, θα θεωρούσατε τον εαυτό σας ακτιβιστή;

Σ.Σ.: Ακτιβιστής ναι, αλλά όχι ως καλλιτέχνης. Πιστεύω επίσης ότι ένας έμπορος, κάθε καλός έμπορος, είναι ακτιβιστής. Υπάρχουν σίγουρα σπουδαίοι έμποροι και μαχητές. Είμαι σίγουρος ότι υπάρχουν και τώρα, καλλιτέχνες και άνθρωποι που υποστηρίζουν πολύ τους καλλιτέχνες. Θεωρώ τον εαυτό μου ακτιβιστή στα περισσότερα πράγματα που κάνω.

Κ.Α.: Όλα τα πρότζεκτ σας μετά το 1972, όταν φύγατε για τη Γαλλία, ήταν πρωτοβουλίες δικής σας ανεξάρτητης έκδοσης, όπως το *How to Read Donald Duck. Imperialist Ideology in the Disney Comic*, του 1976 (σ.τ.μ. Ντόναλντ ο Απατεώνας, ή η διήγηση του ιμπεριαλισμού στα παιδιά, εκδόσεις Ύψιλον, 1979). Συλλέξατε επίσης βιβλία για κλωστοϋφαντουργικά προϊόντα. Πώς σχετίζονται όλες αυτές οι δραστηριότητες —εκδότη, βιβλιογράφου, συλλέκτη και εκδότη— μεταξύ τους;

Σ.Σ.: Αυτό που μπορώ να πω είναι ότι μου αρέσουν πολύ τα βιβλία, ολόκληρος ο μηχανισμός πίσω από αυτά. Πάντα θεωρούσα τα βιβλία ως ένα απόλυτα αξιοσημείωτο τρόπο για να φτάσει η φωνή σου στον κόσμο. Ειδικά επειδή, ακόμα περισσότερο σήμερα, είναι ένας πολύ φθηνός τρόπος να παράγει κανείς πράγματα. Ο καθένας

μπορούσε να εκδώσει ένα βιβλίο ... Αυτό που βρίσκω φανταστικό με την έκδοση βιβλίων είναι ότι είναι τόσο προσβάσιμο σε οποιονδήποτε. Δεν χρειάζεται να έχετε ραδιοφωνικό ή τηλεοπτικό σταθμό. Ήταν κάτι που θα μπορούσε δυνητικά να είναι εξαιρετικά δημοφιλές. Το πρόβλημα που αντιμετώπιζα πάντα —είναι ένα πρόβλημα που αντιμετωπίζουν

οι περισσότεροι μικροί εκδότες σε αντίθεση με τους μεγάλους— έχει να κάνει με τη διανομή βιβλίων και την προσπάθεια να είναι βιώσιμοι και να βγάζουν τα έξοδα. Στον κόσμο της τέχνης, όλα είχαν σχέση με την εκμετάλλευση του ίδιου μας του εαυτού. Το κάναμε για την ευχαρίστησή μας και για τις μαχητικές και ακτιβιστικές πτυχές του.

Δεν περίμενα να βγάλω κάτι από τα βιβλία. Το '68 και το '69 υπήρχε ελάχιστος ενθουσιασμός για τέτοιες δημοσιεύσεις. Υπήρχε ο βιβλιοπώλης George Wittenborn στο Μανχάταν, ο Walther König στην Κολωνία και σιγά-σιγά ακολούθησαν και άλλοι. Δεν υπήρχαν πραγματικά δίκτυα για να πληρωθεί κανείς. Τελικά έφτασα σε ένα σημείο όπου μπορούσα τουλάχιστον να πληρώσω το κόστος παραγωγής των εκδόσεων. Ο καλλιτέχνης δεν πληρώθηκε, εγώ δεν πληρώθηκα, όμως πληρώθηκαν οι τυπογράφοι και οι πωλητές για την πώληση των βιβλίων.

Κ.Α.: Συνεργαστήκατε επίσης με το Egress Foundation για το έργο *How is Art History Made?* Μπορείτε να μας πείτε περισσότερα για αυτό;

Σ.Σ.: Αναφέρεται σε ορισμένους μηχανισμούς στον κόσμο της τέχνης, στο πώς λαμβάνονται οι αποφάσεις και πώς γίνονται αξιολογικές κρίσεις. Πίστευα ότι θα είχε ενδιαφέρον να δούμε το όλο θέμα πιο συστηματικά. Παραμένει, όμως, ακόμα μια ιδέα. Δεν ξέρω πώς να πλουτίσω στην αγορά, και αυτό το έργο δεν έχει σκοπό να διακρίνει τον μεγάλο από τον κακό καλλιτέχνη.

Κ.Α.: Θα δημοσιοποιηθεί ως ιδέα;

Σ.Σ.: Ναι, σίγουρα θα το επιδιώξω στα επόμενα χρόνια. Το 1992 έκανα κάτι με δύο Γερμανούς εμπόρους τέχνης, τη Marion και τη Roswitha Fricke, στο Ντίσελντορφ, που ονομαζόταν *The Context of Art, The Art of Context*. Ρωτήσαμε ογδόντα καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνταν στη δεκαετία του 1960 πώς βλέπουν τον κόσμο της τέχνης και τη ζωή τους τη δεκαετία του 1990. Αυτό που προσπαθούσα να κοιτάξω ήταν οι κοινωνικές σχέσεις ανάμεσά τους: οι επιτυχημένοι καλλιτέχνες, εκείνοι που αποκόμιζαν τα οφέλη της επιτυχίας τους ή οι καλλιτέχνες που σπρώχνονται στο περιθώριο, δεν παίρνουν αυτό που νόμιζαν ότι άξιζαν. Ήταν μια προσπάθεια να αποκτήσουμε μια συνολική εικόνα των μηχανισμών του κόσμου της τέχνης. Ο στόχος αυτού του πρότζεκτ ήταν να προσπαθήσουμε να βρούμε ποιες είναι αυτές οι διασυνδέσεις, με τα λόγια των ίδιων των καλλιτεχνών. Οδήγησε τελικά στο έργο *How is Art History Made?* Πολύ από τα πράγματα που είδα ήταν αρκετά τυχαία, συχνά είχαν σχέση με το να είσαι «στο σωστό μέρος, τη σωστή στιγμή», ή καλλιτέχνες που οργανώνονται σε ισχυρές συλλογικότητες ή πώς να κάνεις το σωστό είδος ζωγραφικής ή έργου, κ.λπ. Είχαμε κάτι να πούμε για τους μηχανισμούς του γούστου και για τα βήματα που πρέπει να γίνουν για να μπει κανείς στην παγκόσμια ιστορία της τέχνης. Υπάρχουν ορισμένα πράγματα που χρειάζεται να γίνουν για να γίνεις αποδεκτός ως μέρος της συμβατικής τέχνης ή για να είσαι μέρος των σημαντικών σχέσεων ισχύος μέσα σε αυτήν. Έχω τη βαθιά αίσθηση ότι είναι δυνατόν να περιγράψουμε αυτούς τους μηχανισμούς. Συνεχίζω να το πιστεύω, αλλά είναι ένα δύσκολο έργο.

Κ.Α.: Και η δουλειά σας για τα δικαιώματα των καλλιτεχνών; Δημιουργήσατε τη Σύμβαση *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale*

σύμβαση της Σύμβασης, η υπερδιογκωμένη πλέον, παγκόσμια αγορά της τέχνης βασίζεται για τη λειτουργία της και τη συσσώρευση πλούτου στην κορυφή της, στη μεγάλη πλειοψηφία των καλλιτεχνών και εργαζόμενων στον πολιτισμό που προσφέρουν εργασία σε συνθήκες αποκλεισμού και μη ορατότητας, ως ένα είδος αχρηστευμένου πλεονάσματος που ο Gregory Sholette έχει αποκαλέσει «σκοτεινή ύλη». Ενώ ταυτόχρονα, η ρουτίνα προώθησης πολιτικών ζητημάτων, όπως η επισφαλής και εθελοντική εργασία, οι οικονομικές ανισότητες, οι έμφυλοι διαχωρισμοί, στο πρόγραμμα των μεγάλων ιδιωτικών ιδρυμάτων που κυριαρχούν στο χώρο του πολιτισμού στην Ελλάδα, απομονώνει τα ζητήματα αυτά σε μια αποκλειστικά αισθητική σφαίρα, με αποτέλεσμα να εξουδετερώνονται ως πεδία κοινωνικής σύγκρουσης και διεκδίκησης.

Η ελληνική μετάφραση της Σύμβασης προτρέπει σε χρήσεις, παρέχοντας ένα εργαλείο που μπορεί να αξιοποιηθεί με διαφορετικούς τρόπους, δημιουργώντας νομικά προηγούμενα που ενδεχομένως θα οδηγήσουν σε αναγκαίες μεταρρυθμίσεις στην υπάρχουσα νομολογία. Οι ατομικές επιτελέσεις της Σύμβασης φέρνουν την καλλιτέχνίδα και τον καλλιτέχνη

Agreement το 1971 και πιο πρόσφατα το Art Law Resource Center. Αυτή τη στιγμή συνεργάζεστε με έναν δικηγόρο για την επέκταση των δικαιωμάτων των καλλιτεχνών.

S.S.: Ναι, αυτό είναι για μένα ένα ευρύτερο ενδιαφέρον. Ο Daniel McClean, με τον οποίο συνεργάζομαι, είναι δικηγόρος που ειδικεύεται στην τέχνη. Μας ενδιαφέρουν οι γενικές αξίες, τα ζητήματα κατοχύρωσης πνευματικών δικαιωμάτων, τι είναι πνευματική ιδιοκτησία... Το 1970 αφορούσε πραγματικά τα δικαιώματα των καλλιτεχνών, αλλά τώρα είναι περισσότερο θέμα ανάλυσης του τρόπου που λειτουργεί ο κόσμος. Το ζήτημα των δικαιωμάτων των καλλιτεχνών, στη Νέα Υόρκη στα τέλη της δεκαετίας του 1960, αφορούσε μαχητικές δραστηριότητες για τα δικαιώματα των καλλιτεχνών σε κάθε είδους μέτωπα. Για παράδειγμα, καλλιτέχνες, εκείνη την εποχή, δούλευαν σε στούντιο που ήταν εντελώς παράνομα. Πολλά από τα κτίρια στη Νέα Υόρκη όπου δούλευαν καλλιτέχνες είχαν τη λέξη AIR στην οροφή —artists in residence. Αν ξεσπούσε πυρκαγιά, οι πυροσβέστες γνώριζαν ότι ζούσαν άνθρωποι σε αυτό το κτήριο, καθώς συνήθως τέτοια κτίρια στέγαζαν εργαστήρια που λειτουργούσαν μόνο κατά τη διάρκεια της ημέρας. Οι καλλιτέχνες ανησυχούσαν πολύ για το δικαίωμα ασφάλισης, αλλά και για πολύ κοινότυπα εργασιακά αιτήματα. Αυτό ήταν το πνεύμα των καιρών, *l'esprit du temps*: οι καλλιτέχνες έβλεπαν τον εαυτό τους ως εργάτες. Είχαν αιτήματα πολύ παρόμοια με εκείνα των συνδικαλιστών

στη θέση της εργάτριας και του εργάτη της τέχνης, από την οποία είναι δυνατό να αναπτυχθεί ένας συλλογικός χώρος ενδυνάμωσης και δράσης, με αναζήτηση ευρύτερων εξω-καλλιτεχνικών συμμαχιών για το μετασχηματισμό της πολιτικής της τέχνης. Το απορρώξ συναντά ανάλογες πρωτοβουλίες και δράσεις στον επιμελητικό και θεωρητικό χώρο, ενώ συντονίζεται με το διεθνή διάλογο για την απο-αποικιοποίηση της σύγχρονης τέχνης. Στη σημερινή συνθήκη της «δημιουργικής οικονομίας», όπου η δημιουργικότητα είναι μέρος της πολιτικής για την απορρύθμιση της εργασίας⁴, ενώ η ίδια η καλλιτεχνική εργασία παραμένει αόρατη (και απλήρωτη) σε σχέση με την υπερ-έκθεση των προϊόντων της, τα αιτήματα ανάπτυξης μεθόδων και τακτικών για τη δικαιότερη αναδιανομή του πλούτου και την υπεράσπιση των εργασιακών και έμφυλων δικαιωμάτων στο χώρο του πολιτισμού, παραμένουν ισχυρά, όπως φαίνεται στις συλλογικές δράσεις θεσμίσεων, όπως οι *WAGE* (Working Artists and the Greater Economy), *ArtLeaks*, *Occupy Museums*, *The Artist as Debtor*, *GULF Labor* (Gulf Ultra Luxury Faction), *Decolonize This Place*, κ.α.

—ήθελαν να εργαστούν σε καλύτερες συνθήκες. Νομίζω ότι ο κόσμος της τέχνης εξελίχθηκε δραματικά και τώρα επικεντρώνεται κυρίως στον καλλιτέχνη ως επαγγελματία. Έχει γίνει κάτι πολύ διαφορετικό από αυτό που θυμάμαι από τη δεκαετία του 1960. Πριν συντάξουμε τη Σύμβαση καλλιτέχνη, μίλησα με εκατοντάδες άτομα.

K.A.: Στη σελίδα τίτλου της Σύμβασης αναφέρεται ότι μιλήσατε για τη συμφωνία με πάνω από 500 άτομα πριν την συντάξετε.

S.S.: Με ανθρώπους κάθε λογής, από εμπόρους έως κριτικούς και ανθρώπους των μουσείων, με καθένα που ήταν δυνατό να βρω για να μιλήσει για τις απόψεις του. Θα τους ενδιέφερε; Θα μπορούσε να λειτουργήσει; Αυτό που με εξέπληξε πάνω απ' όλα, πέρα από τις διαφορετικές απόψεις, ήταν ότι οι περισσότεροι καλλιτέχνες με τους οποίους μίλησα θεωρούσαν τον εαυτό τους εργάτη απέναντι στους συλλέκτες, στα μουσεία και κάθε είδους πλούσιους ανθρώπους. Σε τέτοιο σημείο που ακόμα και πολύ πλούσιοι καλλιτέχνες, όπως ο Rauschenberg και ο Lichtenstein, εξακολουθούσαν να θεωρούν τον εαυτό τους εργάτη. Ο Rauschenberg ήταν με διαφορά, ο πιο ξεκάθαρος για αυτό. Δεν νομίζω ότι ο κόσμος της τέχνης είναι ακόμα έτσι σήμερα. Τότε, δεν θα έβλεπες έναν καλλιτέχνη να έρχεται σε ένα μπαρ καλλιτεχνών με λιμουζίνα, αυτό απλά δεν θα συνέβαινε. Ήταν ένας διαφορετικός κόσμος. Αυτή είναι η ακτιβιστική πτυχή της δεκαετίας του 1960.

K.A.: Αλλά αυτή η πτυχή συνεχίστηκε σε όλες τις δημοσιεύσεις και δραστηριότητές σας.

S.S.: Ναι, με έναν ορισμένο τρόπο.

Κ.Α.: Πιθανά στη δεκαετία του 1960, το κατώφλι για να πετύχει κανείς κάτι ήταν πολύ διαφορετικό.

Σ.Σ.: Ναι, αλλά δεν είμαι φτωχός και μάχομαι με τον ίδιο τρόπο. Το κατώφλι αλλά και η στάση μου απέναντι σε αυτά τα πράγματα ήταν πολύ διαφορετικά. Για παράδειγμα, είναι τώρα απόλυτα σαφές, αν μπορούμε να δημιουργήσουμε έναν ιστότοπο που παρέχει ορισμένες βιογραφικές πληροφορίες δωρεάν, χρειάζεται να έχω χρήματα για να μπορώ να βρω αυτού του είδους τις πληροφορίες. Μπορεί κανείς να είναι γενναιόδωρος και να χαρίζει πράγματα δωρεάν, αν παίρνει χρήματα από κάπου αλλού. Δεν είναι ακριβώς η ίδια λογική με το να προσπαθεί κανείς να κερδίσει τα προς το ζην...

Κ.Α.: Έχετε αναπτύξει πολύ ανοιχτές και προσβάσιμες δομές που μπορείτε να δίνετε και σε άλλους. Νομίζω ότι αυτό είναι θεμελιώδες για τις πρώτες σας δημοσιεύσεις, ανοίγουν χώρο για άλλους.

Σ.Σ.: Ναι, μάλλον έτσι ήταν. Σε αυτό νομίζω κατέληγαν οι ιδέες που ήταν διάχυτες εκείνη την εποχή, σίγουρα μέσα στην ομάδα μας, δηλαδή στο άνοιγμα της τέχνης, έτσι ώστε να είναι δυνατό σε όλους να κάνουν τέχνη. Δεν ήταν κάτι πολύ προσωπικό ή ιδιαίτερο. Ο καθένας είχε τη δυνατότητα να γίνει καλλιτέχνης. Προσπαθούσα να αφαιρέσω μεγάλο μέρος του στίγματος που συνδέεται με το να κάνεις τέχνη. Αυτό, πάλι, υπονοείται στα υλικά. Το είδατε σε μεγάλο βαθμό και στην Arte Povera, δηλαδή αυτό το είδος δραστηριότητας, αυτό το είδος υλικότητας και προσβασιμότητας στα πράγματα, τη χρήση των σκουπιδιών ή άλλων πραγμάτων που οι άνθρωποι ξεφορτώνονται. Ήταν σημαντικό μέρος του *zeitgeist*, του «πνεύματος των καιρών». Όλοι ένοιωθαν ότι ήταν λίγο-πολύ μέρος του. Υπήρχε η αίσθηση ότι όλα ήταν δυνατά και ότι η σχέση με τους συλλέκτες ήταν πιο ισότιμη. Σήμερα οι συλλέκτες αναζητούν σπουδαίους καλλιτέχνες και το έργο τους, αλλά εκείνη την εποχή, υπήρχε σαφώς η τάση να ενσωματώσει κανείς τους συλλέκτες στη διαδικασία, ειδικά στην Ευρώπη. Στις Βρυξέλλες, ο Herman Daled, που είναι φίλος μου, είναι ένα τέλειο παράδειγμα τέτοιου συλλέκτη, είναι κοντά στους καλλιτέχνες και εμπλέκεται πολύ σε προσωπικό επίπεδο. Είχαμε πάντα την ιδέα ότι οι άνθρωποι που αγοράζουν τέχνη έχουν μια πιο ισότιμη σχέση με τους καλλιτέχνες, αντί να υποκλίνονται στα μυστήρια της μεγαλοφυΐας.

Η έκδοση απορρώξ βασίζεται στην ιδέα του φύλλου-αποσπάσματος που αποκτά σημασία στο context αρχειοθέτησής του. Μεταφέρουμε στο χώρο του εντύπου μια ιδέα επιτελεστικής αρχειοθέτησης, καθώς οι αναγνώστες και αναγνώστριες, ταξινομώντας τα μεμονωμένα φύλλα, συγκροτούν πολλαπλά ανοιχτά αρχεία προς χρήση. Αποσπώμενη από το απορρώξ, η Σύμβαση μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μέρος των αρχείων αυτών ή να διανεμηθεί ως ένθετο σε άλλα έντυπα και εκδόσεις. Οι διαφορετικοί έντυποι χειρισμοί της έκδοσης απορρώξ, όπως και η συγκρότηση μιας ιδιότυπης βιβλιογραφίας στα ελληνικά για τη λειτουργία του εντύπου στη σύγχρονη τέχνη, είναι μέρος του ενδιαφέροντος του Εργαστηρίου Έρευνας της Τέχνης στη Δημόσια Σφαίρα στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων, τόσο ερευνητικά, όσο και στην εκπαιδευτική διαδικασία.

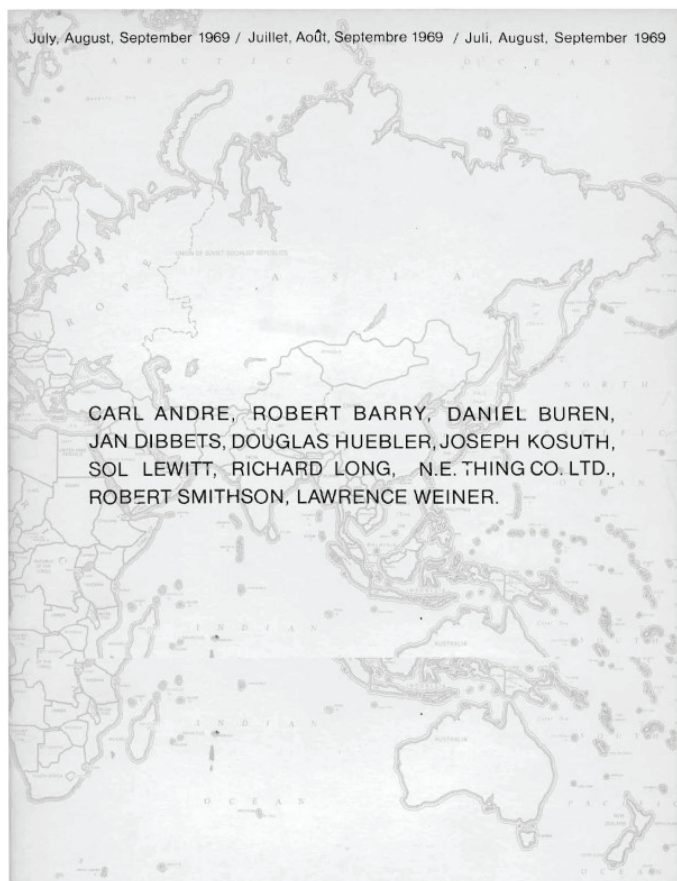
1. Βλ. Lauren van Haaften-Schick, "Conceptualizing Artists' Rights: Circulations of the Siegelau-Projansky Agreement through Art and Law", Oxford Handbooks Online, 2018.
2. Βλ. Παρασκευή Κουντούρη, *Ο νόμος ως πεδίο παρέμβασης σε έργα μετα-ενοσιολογικής τέχνης*, Διπλ. Εργασία ΕΑΠ, 2019.
3. Βλ. Bryan-Wilson, Julia, "Seth Siegelau's Material Conditions", στο: Coelewijn, Leontine and Martinetti, Sara (eds.), *Seth Siegelau: Beyond Conceptual Art*, Cologne: Walther König, 2015, σ. 30-43.
4. Βλ. Angela McRobbie, «Ο καλλιτέχνης ως ανθρωπινό κεφάλαιο: Οι Εργατικοί (New Labour), Δημοκρατική Οικονομία, Ο κόσμος της Τέχνης», στο: Προσωρινή Ακαδημία Τεχνών, *Η Δημιουργικότητα ως Εργασιακή Μεταρρύθμιση ή η Τέχνη θα επιβιώσει, οι καλλιτέχνες όχι*, Πάτρα: Ομπλός, 2018.

Η δημόσια συζήτηση πραγματοποιήθηκε στις 9 Μαρτίου 2012 στις Βρυξέλλες, στο καφέ Daringman, στο πλαίσιο του *Les soirées du Daringman*, με πρωτοβουλία της Marja Bloem, Egress Foundation Amsterdam. Το κείμενο παρουσιάστηκε στην εφημερίδα De Witte Raaf, No 211, Βρυξέλλες, Μάιος-Ιούνιος 2021. Μετάφραση από τα ολλανδικά: Γιάννης Παπαδόπουλος, επιμέλεια: Πάνος Κούρος. Το απορρώξ ευχαριστεί τον Kasper Andreasen, το Egress Foundation για την παραχώρηση των φωτογραφιών 1, 2, 3 και την εφημερίδα De Witte Raaf.

Seth Siegelau (RO)

I wish to speak extemporaneously about my feelings about what's going on here today, and what's been going on in the last few weeks. There seems to be a community of artists working throughout the world. There's a whole social fabric that rests very, very precariously on something we know as an art object, and art itself. I think if one wanted to describe this manifestation graphically, you would say that an art object would be a rock in a pool and ~~a~~ various functionary levels going out from this rock would be dealers, critics, the museums, the ^{mass} media, a whole fabric or system, all barricading it anyone who's as I am that little object. Well ~~you~~ would see that ~~it's~~ interested in my work to try and change the machinery or the context in which the art has been made and is being seen, would see that the greatest asset that artists have is their art. It would seem that for a social protest or any other type of action in withdrawing your work or setting tight controls over it, you could ~~possibly~~ achieve the goals that are being sought. I'm not in accordance with many of the goals, I'm not quite sure what some of the goals are, really, and it would seem that the Museum of Modern Art would be a very good point to focus ^{ON} because..... it seems to be a very unyielding organization. Perhaps one way in which dealings with the Museum can be handled would be possibly by withholding work from exhibition, not necessarily from that museum, but countless museums around the world. It's a big question on this, to accede to the demands that are being

(59)



II

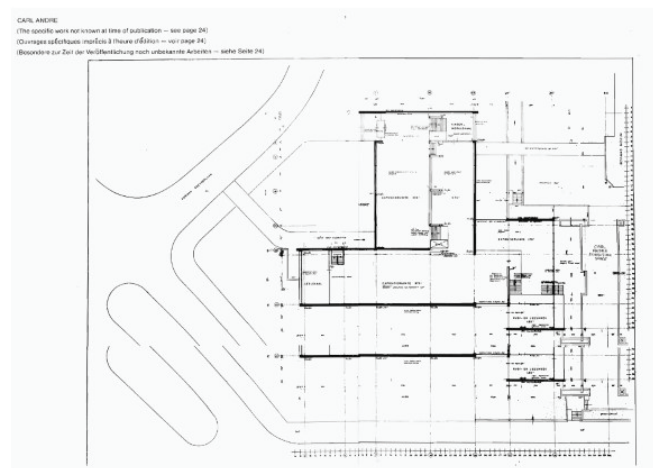
Specific information (locations, dates etc.)
Information précise (situations, dates etc.)
Besondere Informationen (Orte, Daten usw.)

CARL ANDRE (in the Hague, Holland / à la Hays, Hollande / in Den Haag, Holland)

The work of Carl Andre is comprised by his one-man exhibition at the Haags Gemeentemuseum in the Hague, from 23 August through 5 October 1969. The address of the museum is Stadhouderslaan 41 and it is opened Monday thru Saturday from 10:00 - 17:00, Sundays from 13:00 - 17:00 and Wednesday nights from 20:00 - 22:00.

L'œuvre de Carl Andre est comprise dans son exposition personnelle au Haags Gemeentemuseum à la Haye du 23 Août à 5 Octobre 1969. L'adresse du musée est Stadhouderslaan 41, ouvert lundi à samedi de 10h à 17h, le dimanche de 13h à 17h, mercredi soir de 20h à 22h.

Die Arbeit Carl Andre besteht aus seiner Einzelausstellung im Haags Gemeentemuseum in Den Haag, vom 23. August bis zum 5. Oktober 1969. Das Museum befindet sich in der Stadhouderslaan 41 und ist geöffnet montags bis sonnabends von 10:00 bis 17:00, sonntags von 13:00 bis 17:00 und mittwoch abends von 20:00 bis 22:00.



εικ. 2: Έκθεση-κατάλογος *July, August, September 1969* (Seth Siegelaub, ed.). Εξώφυλλο και το έργο του Carl André



εικ. 3: Ο Seth Siegelau στην Λειψία, Ιούνιος 2012. φωτογραφία: Laurent Sauerwein

W A G E WOMANIFESTO

W.A.G.E. (WORKING ARTISTS AND THE GREATER ECONOMY) WORKS TO DRAW ATTENTION TO ECONOMIC INEQUALITIES THAT EXIST IN THE ARTS, AND TO RESOLVE THEM.

W.A.G.E. HAS BEEN FORMED BECAUSE WE, AS VISUAL + PERFORMANCE ARTISTS AND INDEPENDENT CURATORS, PROVIDE A WORKFORCE.

W.A.G.E. RECOGNIZES THE ORGANIZED IRRESPONSIBILITY OF THE ART MARKET AND ITS SUPPORTING INSTITUTIONS, AND DEMANDS AN END OF THE REFUSAL TO PAY FEES FOR THE WORK WE'RE ASKED TO PROVIDE: PREPARATION, INSTALLATION, PRESENTATION, CONSULTATION, EXHIBITION AND REPRODUCTION.

W.A.G.E. REFUTES THE POSITIONING OF THE ARTIST AS A SPECULATOR AND CALLS FOR THE REMUNERATION OF CULTURAL VALUE IN CAPITAL VALUE.

W.A.G.E. BELIEVES THAT THE PROMISE OF EXPOSURE IS A LIABILITY IN A SYSTEM THAT DENIES THE VALUE OF OUR LABOR.

AS AN UNPAID LABOR FORCE WITHIN A ROBUST ART MARKET FROM WHICH OTHERS PROFIT GREATLY, W.A.G.E. RECOGNIZES AN INHERENT EXPLOITATION AND DEMANDS COMPENSATION.

W.A.G.E. CALLS FOR AN ADDRESS OF THE ECONOMIC INEQUALITIES THAT ARE PREVALENT AND PROACTIVELY PREVENTING THE ART WORKER'S ABILITY TO SURVIVE WITHIN THE GREATER ECONOMY.

W.A.G.E. ADVOCATES FOR DEVELOPING AN ENVIRONMENT OF MUTUAL RESPECT BETWEEN ARTIST AND INSTITUTION.

W.A.G.E. DEMANDS PAYMENT FOR MAKING THE WORLD MORE INTERESTING.

General Inquiries
Info@WageForWork.com



DONATE



First name

Last Name

Email

SUBSCRIBE

2021

απορρώξ

ένα ζωντανό αρχείο για δράσεις, πρότζεκτ, κριτικές εργασίες

επιμέλεια: Πάνος Κούρος, Γιάννης Παπαδόπουλος

σχεδιασμός ΟΜΠΛΟΣ

archivepublic@upatras.gr

Εργαστήριο έρευνας τέχνης στη δημόσια σφαίρα

Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Πανεπιστήμιο Πατρών

aporrox

a living archive for actions, projects, critical works

edited by Panos Kouros and Yiannis Papadopoulos

design by OMBLOS

archivepublic@upatras.gr

Laboratory for Research in Art and the Public Sphere

Department of Architecture, University of Patras