



**ART IS WORK
CURATED BY APART COLLECTIVE**

Za každým otvorením výstavy, za každým festivalom a za každým bienále sa skrýva kreativita a umelecká práca. V súčasnom svete umenia a na globálnom trhu s umením je veľký podiel umeleckej práce neuznaný, i keď existencia celého tohto prostredia stojí a padá na jej hmatateľných výsledkoch.

Výstava Art Is Work je snahou nadviazať na slovenskej výtvarnej scéne na diskusiu o podfinancovanom kultúrnom sektore, najmä o nedostatčnom finančnom ohodnotení pre umelcov a umelkyne a o nevyhovujúcich podmienkach ich práce.

Prezentované diela, plánované prednášky a diskusie sa rôznymi formami pýtajú na hodnotu umeleckej práce, poukazujú na jej prekarizáciu, na jej vzťah ku kapitalizmu a na jej podoby a transformácie v (neo) liberálnej spoločnosti. Zdá sa, že aby sa systém nespravodlivého rozdelenia, v ktorom dnes žijeme, dokázal reprodukovať, musí istá „práca“ zmiznúť aby sa iná „práca“ objavila. Či už ide o prácu kultúrneho zamestnanca/zamestnankyne alebo umelca/umelkyne, mzdového robotníka/robotníčky alebo umeleckú inštaláciu ako výsledok výtvarnej práce. Istú prácu napriek jej nevyhnutnosti nesmieme vidieť, aby sme nevideli nefunkčnosť systému.

Behind every exhibition opening, festival and biennale is hidden creativity and artistic labour. In the contemporary world of art and the global art market, a great deal of artistic labour remains unrecognized, even though the existence of the whole environment stands and falls on its tangible results.

The exhibition Art Is Work aims to establish a discussion about the underfinanced cultural sector in the Slovak art scene, in particular about the lack of financial evaluation for artists and inadequate conditions for their work.

Presented art works, planned lectures and debates in various forms ask questions about the value of artistic work, point to its precarization and its relation to capitalism, and its forms and transformations in (neo) liberal society. It seems, that in order for the system of unfair redistribution, in which we live today, to reproduce itself, certain "work" must disappear in order for another "work" to appear. Whether it is the work of a cultural employee or artist, wage worker or artistic installation, which is a result of artistic labour. In spite of its necessity, we are not allowed to see certain "work" so that we do not see the malfunctioning of the system.

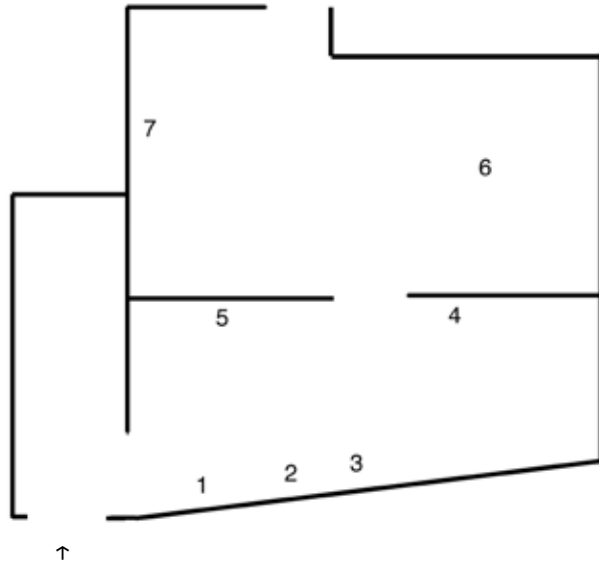
ART IS WORK

v spolupráci s / in collaboration with:
A2 kulturní čtrnáctideník, APART
collective, Feministická (umělecká)
instituce, Liam Gillick, Anetta Mona
Chişa & Lucia Tkáčová, Jana Kapelová,
Barbora Kleinhamplová, Bojana Kunst,
Nulová mzda, Mohammad Salemy, Krisdy
Shindler, Jiří Skála, Tereza Stejskalová,
Pavel Sterec, Raša Todosijević, Anton
Vidokle, Working Artists and the Greater
Economy (W.A.G.E.)

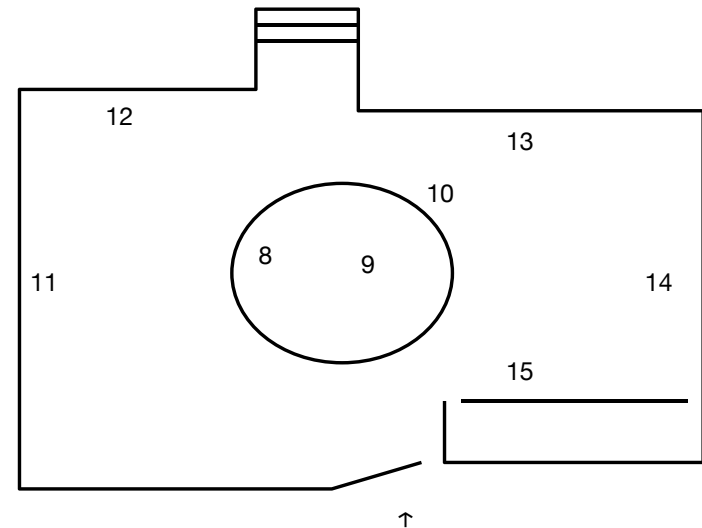
kurátor výstavy / curated by
APART collective
produkcia / production by
Ema Hesterová, Katarína Neubelerová
architektúra / architecture by
Andrej Žabkay

**ZOZNAM DIEL
FLOOR PLAN**

- 1 Výzva Proti Nulové Mzdě / Call Against Zero Wage, 2011
- 2 W.A.G.E. Womanifesto, 2008. Facsimile of a poster produced for the 2014 'Wages 4 W.A.G.E.' campaign.
- 3 Raša Todosijević - Edinburgh statement, 1975
- 4 Feminist (Art) Institution, 2017
- 5 Krisdy Shindler - ART WORKERS WILL KICK ASS, 2010
- 6 Anetta Mona Chiša a Lucia Tkáčová - Things in Our Hands
Objects casted from melted euro coins, 2014
- 7 Liam Gillick, Everything Good Goes, Red Video, 14' 52", 2008



- 8 Apart - Anxiety Platform
- 9 Mohammad Salemy-ART AFTER THE MACHINES, text published in e-flux suppercommunity, project for 56th Venice Biennial, 2015
- 10 Anetta Mona Chiša a Lucia Tkáčová - All Periods in Capital
clay, acryl paint, plastic bag
2007
- 11 Jana Kapelová - Nylon Relations, video 18' 19" 2017
- 12 Jiří Skála - Playground, voiceover, photography, 2016
- 13 Anton Vidokle - Art Without Work?, 2011
- 14 Barbora Kleinhamplová & Tereza Stejskalová - SLEEPERS' MANIFESTO, video 18', 2014
- 15 Barbora Kleinhamplová & Tereza Stejskalová - Sleepers. A three-act play with six actors.,performance / theatre play 40', 2014





8 APART ANXIETY PLATFORM

Architektúra pre výstavu Art Is Work vychádza z rôznych známych tvarov tabliet. Dve polovice utvárané stredovou líniou zlomu. V kontexte výstavy platforma voľne artikuluje dualitu vzťahu umelkyne/umelca/umeleckého kolektívu a inštitúcie. Prekarizovaný stav, v ktorých sa všetky spomínané pozície často nachádzajú, vytvára existenčnú nestabilitu a má širší spoločenský dopad na fyzické a psychické zdravie jednotlivcov. Práve umelecké inštitúcie a umeleckí pracovníci/pracovníčky spoločne vytvárajú budúce podmienky, z ktorých budeme všetci čerpať. Anxiety Platform, ako ju kolektív nazval, nastoluje otázku, či je pomyselné užitie lieku nevyhnutnosťou alebo symptómom už pretrvávajúceho problému v súčasnom umení.

Anxiety Platform bude počas trvania výstavy hosťovať:

- 1. 3. 2018 Pavel Sterec, prednáška o umeleckých odboroch
- 16. 3. 2018 Tereza Stejskalová, prednáška o iniciatívach Nulová mzda a Feministická „umělecká“ inštitúcie
- 22. 3. 2018 Jiří Skála v spolupráci s Tomášem Uhnákem, verejné čítanie diela Hřiště, Proč se nedívám z okna?
Apart, komentovaná prehliadka výstavy Art is Work

The architecture for the exhibition Art Is Work is based on various known shapes of pills. Two halves formed by the center line of the break. In the context of the exhibition, the platform freely articulates the duality of the relationship between artists /art collectives and institutions. Precarious state, in which all the mentioned ones often find themselves, creates existential instability and has a wider social impact on the physical and mental health of individuals. It is art institutions and art workers in particular that together create future conditions from which all of us will profit. Anxiety Platform, as the collective named it, raises the question whether imaginative use of a drug is a necessity or a symptom of an already ongoing problem in contemporary art.

The Anxiety Platform will host:

- March 1, 2018 Pavel Sterec – lecture on art unions
- March 16, 2018 Tereza Stejskalová – lecture on initiatives Zero Wage and Feminist (Art) Institution
- March 22, 2018 Jiří Skála in collaboration with Tomáš Uhnák – public reading of the work Playground, Why Am I Not Looking Outside the Window?
Apart – guided tour of the exhibition Art is Work

Feministická umelecká inštitúcia bola séria seminárov a prednášok organizovaných iniciatívou tranzit.cz v roku 2017. Účastníci seminárov boli umelci/umelkyne, kurátori/kurátorky a kritici/kritičky z Českej republiky a Slovenska, ktorí/é sa snažili prísť na definíciu feministickej inštitúcie, v ktorej by zároveň chceli pracovať. Cieľom seminárov bolo formulovanie princípov, ktorými by sa tieto inštitúcie mohli riadiť a ktoré by vyvolali diskusiu o etike inštitúcií v Českej republike, na Slovensku a inde. Medzi hosťami boli Lubica Kobová, Xavier Arakistain, Ewa Majewska, Giovanna Zapperi, Alex Martinis Roe a Jana Kapelová.

The Feminist (Art) Institution seminar and lecture series organized by tranzit.cz took place in 2017. It was attended by a group of regular participants (artists, curators, critics from the Czech Republic/Slovakia) who were trying to find out a definition of a feminist institution that would be workable for them. The goal of the seminar was to formulate a set of principles that we could follow and that could initiate further debate about sexism within art institutions in the Czech Republic and Slovakia and beyond. Among the guests we have invited to contribute were Lubica Kobová, Xavier Arakistain, Ewa Majewska, Giovanna Zapperi, Alex Martinis Roe and Jana Kapelová.

KODEX FEMINISTICKÉ UMĚLECKÉ INSTITUCE

Tento kodex vznikl jako výsledek semináře, který se konal na jaře v rámci programu tranzit.cz v roce 2017 a jež se zabýval možnými podobami organizací a kolektivních uskupení, které se chtějí označovat jako feministické. Feministická umělecká instituce považuje feministické myšlení za důležitý zdroj, inspiraci a jedno z východisek svého programu a fungování. Inspiruje se historií feministického organizování, jakož i feministickým myšlením o moci, práci, vztazích a formách útlaku.

1. Feministická umělecká instituce je (sebe-)kritická. Svou strukturu i program podrobuje revizi v souvislosti s měnícími se společenskými podmínkami. Uvědomuje si svou neoddělitelnost od společenského kontextu, a proto si vědomě volí způsoby své společenské angažovanosti. Feministická umělecká instituce usiluje o rozvoj nových typů institucionálního prostředí. Feministická umělecká instituce nově určuje, co to znamená být institucí veřejnou a pod pojmem veřejnost zahrnuje i skupiny jinak z různých důvodů vylučované nebo diskriminované. Umění (a potažmo kulturu) považuje za všeobecně sdílený statek (the common), na jejíž užívání mají všichni právo. Feministická umělecká instituce se otevřeně staví proti všem projevům nesnášenlivosti: rasismu, homofobie, sexismu. Vyvíjí strategii, jak s nimi zacházet, dojde-li k nim. Feministická umělecká instituce zastává hledisko těch, kteří jsou ve společnosti utlačováni, což se promítá v jejím programu, vztahu k publiku, i vlastní organizaci.

2. Etika vnitřního fungování je pro ni stejně podstatná jako program, jímž se prezentuje navenek. Na jedné straně usiluje feministická instituce o cíle, jichž chce ve společnosti dosáhnout,

CODE OF PRACTICE

This Code of Practice is one of the outputs of a seminar held in spring as a part of the tranzit.cz 2017 programme. The seminar examined the possible forms of organisations and collectives that wish to be seen as feminist.

A feminist art institution regards feminist thinking to be an important resource, an inspiration, and one of the underlying bases of its programme and operations. Such an institution is inspired by the history of feminist organisation and by feminist reflections upon power, work, relationships, and forms of oppression.

1. A feminist art institution is (self)-critical. It subjects its structure and programme to review in order to reflect changing social conditions. It recognises that it cannot be separated from the social context, and selects its methods of social engagement accordingly. A feminist art institution seeks to develop new types of institutional environment. It redefines what it means to be a public institution and embraces groups that are otherwise marginalised or discriminated against within the concept of public. It deems art (hence culture) to be a universally shared asset (the commons), to which

a na druhou stranu se stará, aby se ti, kdo v ní pracují, cítili dobře a měli pocit, že i jejich hlas se počítá. Je třeba postavit takovou organizační strukturu, jež je schopná vyvíjet smysluplný program, ale přitom bere ohled na ty, kteří jsou její součástí.

Feministická umělecká instituce je instituce postavená na vzájemné úctě těch, kteří v ní působí. Kvalita vzájemných vztahů mezi těmi, kteří pro instituci pracují (nezávisle na jejich pracovním zařazení), je považována za stejně důležitou jako kvalita programu.

Fungování feministické umělecké instituce je důsledkem kolektivní diskuse a kolektivního rozhodování nikoliv „one wo/man show“. Rozvržení moci je jasně artikulované. Je předmětem debaty všech zainteresovaných a je možné ho změnit.

3. Feministická umělecká instituce vychází z feministického pojetí práce. Inspiruje se důležitostí, kterou feministická teorie přisuzuje péči (o děti, staré lidi, nemocné, handicapované) a dalším aktivitám, které jsou tržně těžko zúčtovatelné, ale pro společnost přesto klíčové. Jedním z cílů je zviditelnění aktivit, jež jsou pro existenci institucí zcela zásadní, ale přesto zůstávají na okraji pozornosti a zůstávají společensky a finančně ne(d)oceněné. Různé typy péče (a umění lze za typ péče rovněž považovat) tkví v centru jejího zájmu.

Feministická umělecká instituce je vstřícná vůči pečujícím osobám: svůj program přizpůsobuje tak, aby se jej mohly účastnit.

Příklad: Je bezbariérová, nabízí hlídání pro děti v k tomu adekvátních prostorech, organizuje své akce v časech, které vyhovují rodičům s dětmi, její akce jsou dostupné lidem s nejrůznějším zdravotním či mentálním handicapem.

Vychází vstřícně těm svým pracovníkům, kteří mají pečovatelské povinnosti. Snaží se utvářet takové pracovní

everyone has an inalienable right. Feminist art institutions are steadfastly opposed to all manifestations of intolerance, e.g. racism, homophobia or sexism. They formulate strategies for dealing with such situations should they arise. Feminist art institutions champion the viewpoint of the oppressed, and this is reflected in their programme, their relationship with the public, and their own internal organisation.

2. The ethics of its own internal operations are as important to a feminist art institution as the programme by which it presents itself to the public. On the one hand, it works towards the objectives it wishes to see enshrined in society, and on the other ensures that those who work for it are happy and feel that their opinion counts. An organisational structure that is capable of developing a meaningful programme while taking into account the needs of those who are part of it, must be created.

A feminist art institution is based on the mutual respect of those who work in it. The quality of their relationships, irrespective of what position they occupy, is considered to be of equal importance as the quality of the programme. The operations of

prostředí, aby v něm byl prostor i pro péči.

Příklad: Pracovníci mají možnost práce z domova. Nabízí hlídání dětí v pracovní době. Ve svých prostorách počítá s přítomností malých dětí. Práce produkčních, účetních a všech těch, kteří přispívají k údržbě a chodu instituce, je uznávána a respektována.

Příklad: Program FI uvádí všechny ty, kteří se na něm podíleli. Výše platů produkčních a kurátorů se od sebe neliší.

Feministická umělecká instituce platí všem, kdo přímo participují na jejím chodu či programu, honorář, na jehož výši nemá gender žádný vliv. (S výjimkou institucí operujících v rámci D.I.Y., kde není placen nikdo)

4. Feministická umělecká instituce vychází z toho, že současná společnost je patriarchální a svět současného umění stejně tak. Jejím cílem je přispět k boji za to, aby se tato situace změnila. Feministická umělecká instituce proto prosazuje kvóty jako dočasné řešení genderové nerovnováhy a diskriminace.

Feministická umělecká instituce ve svém celoročním programu prosazuje minimálně 50% obsazení "žen", ať už se jedná o zastoupení na výstavách, festivalech, konferencích či debatních panelech.

Vedoucí, tvůrčí, zodpovědnost nesoucí pozice jsou ve feministické umělecké instituci minimálně z 50% obsazeny "ženami".

Feministická umělecká instituce se odmítá řídit nepsanými kritérii uměleckého provozu tak, jak jej dnes známe. Umělecký svět staví na soutěži, v níž uspějí nemnozí ti, kteří prokážou patřičnou vytrvalost, ambici, sílu, asertivitu. Feministická umělecká instituce věří v jiné hodnoty (bere v úvahu lidskou slabost, křehkost či únavu a staví lidské vztahy nad "výkony") a stanoví si, v rámci svých (finančních) možností, odlišná pravidla.

a feminist art institution are the outcome of collective discussion and decision-making, and not a 'one wo/man show'. The distribution of power is clearly articulated. It is subject to debate on the part of all interested parties and can be changed.

3. A feminist art institution is based on a feminist understanding of work. It is inspired by the importance feminist theory attributes to care (for children, the elderly, sick and handicapped) and other activities that cannot be monetised but are crucial for the wellbeing of society. One of the aims of a feminist art institution is to raise the profile of activities that are essential to the existence of any organisation yet are taken for granted and financially unremunerated. Different types of care (and art can be deemed a type of care) are of crucial concern to a feminist art institution. A feminist art institution is receptive to caregivers and adapts its programme so that they are able to participate. Example: It is barrier-free, offers childminding services and the appropriate space, organises its events at times that suit parents with children, and ensures its events are accessible to people with physical or mental

Tímto kodexem se zavazují tyto umělecké instituce: Artwall, Display, etc. gallery, INI Project, Jindrich Chalupecky Society, tranzit.cz

Za inspiraci děkujeme Ewě Majewské, Xabieru Arakistainovi, Giovanně Zapperi a Lubě Kobové.

health issues.

A feminist art institution is receptive to those of its workers who have responsibilities as carers. It makes every attempt to create a working environment that includes space for care activities.

Example: Employees have the opportunity to work from home. It offers childminding services during working hours. It factors in the presence of small children on its premises.

The work of production managers, accountants and all those who contribute to the upkeep and maintenance of the institution is recognised and respected.

Example: A feminist art institution's programme lists all those involved. There is no difference between the fee paid production managers and curators.

A feminist art institution pays a fee to everyone who participates directly in its running or programme. (An exception to this rule involves institutions operating on a DIY basis where nobody is paid.) Gender has no influence on the level of the fee whatsoever.

4. A feminist art institution takes it as an article of faith that contemporary society is patriarchal, as is the contemporary art world. The aim of the institution is to participate in the struggle to change this situation. A feminist art institution therefore promotes quotas as a temporary solution to gender imbalance and discrimination.

A feminist art institution promotes a 50% minimum representation of women in its annual programme, whether this involves exhibitions, festivals, conferences or panel discussions.

At least 50% of all managerial, creative and other positions of responsibility are occupied by women in a feminist (art) institution.

A feminist art institution refuses to abide by the unwritten criteria of the culture industry as we know it today. The art world is based on a system of competition, in which only those who demonstrate the requisite endurance, ambition, strength, assertiveness succeed. A feminist art institution advocates other values and virtues. It takes into account human weakness, frailty and fatigue, and prioritises human relationships over 'performance'. It sets itself different rules within the framework of its possibilities.

The following art institutions have declared themselves bound by this Code of Practice: Artwall, Display, etc. gallery, INI Project, Jindrich Chalupecky Society, tranzit.cz

We would like to offer our warmest thanks to Ewa Majewska, Xabier Arakistain, Giovanna Zapperi and Luba Kobová for their inspiration.

Liam Gillick
Everything Good Goes, Red Video,
14' 52", 2008

Liam Gillick pripravuje a edituje sériu textov a nahrávku lekcí, ktoré prezen- toval v unitednationsplaza v Berlíne. Popritom ako prepracováva obsah lekcí, sa zároveň snaží skonštruovať počítačový 3D model prostredia filmu Tout va bien od Jeana-Luca Godarda a Jeana-Pierra Gorina. Tento proces filmujú a spolure- žirujú Laurent Vacher, Catherine Camille Cushman a Stephen Blaise. Tout va bien môžeme chápať ako Godardovu poctu ľavičiarstvu aktivistickému duchu roku 1968, ale tiež ako, podľa kritikov v tom čase, spochybňovanie úlohy revolučných filmov v buržoáznej spoločnosti.

Liam Gillick is preparing and editing a series of texts and recording of lectures that he presented at unitednationsplaza in Berlin. As he reworks the contents of the lectures, he is at the same time attempting to construct a 3D computer model of the film set of Tout va bien by Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin. The process is filmed and co-directed by Laurent Vacher, Catherine Camille Cushman and Stephen Blaise. Tout va bien may be seen as Godard's homage to the leftist, activist spirit of 1968, but also, according to critics at the time, questions the purpose of a revolutionary film in a bourgeois society.

DOBRO PRÁCE

LIAM GILLICK

Umenie, to sú dejiny ničnerobenia a dlhý príbeh užitočnej činnosti. Je to vždy fetišizácia rozhodnutia a ne-rozhodnosti – každou stopou, štruk- túrou, projektom. Načo je táto práca dobrá? Táto otázka v sebe obsahuje výzvu adresovanú súčasným tvorcom – alebo "dnešným umelcom", čo je termín, ktorý tu budem používať, lebo výraz "súčasnú umenie" už nezachytáva to, čo sa dnes produkuje – ktorá sa týka viac toho, čím sme sa stali, ako otázky, čo by sme mali alebo mohli navrh- núť, reprezentovať alebo nedosiahnuť. Táto výzva vychádza z predpokladu, že umelci dnes – či sa im to páči alebo nie – sa chytili do pasce, ktorá vy- plýva z toho, že existujú v rámci re- žimu, ktorý sa točí okolo bezuzdnej kapitalizácie mysle.

Obvinenie obsiahnuté v tejto otázke je nasledovné: umelci sú, v tom naj- lepšom prípade, v podstate len "zna- lostnými pracovníkmi" na voľnej nohe alebo, v tom najhoršom prípade, ne- schopní sa vymedziť voči všepohlcu- júcej túžbe pracovať non-stop, neu- rotici, ktorých prístupy k tvorbe sa celkom pekne prekrývajú s požiadav- kami predátorského, neoliberalného a neustále mutujúceho kapitalizmu. Umelci sú ľudia, ktorí sa správajú, komunikujú a inovujú rovnakým spô- sobom ako tí, ktorí celé svoje dni trá- via tým, že sa snažia skapitalizovať každý okamih a každú transakciu každo- denného života. Nepredstavujú žiadnu alternatívu.

Predstava umelcov ako kompromitova- ných postáv má dlhú históriu, ktorú môžeme vidieť napríklad v rôznych historických pokusoch vyrovnáť sa s túžbou skúmať vysokú kultúru ako fi- lozoficky markantnú, pokusy, ktoré komplikuje nerozriešiteľný problém – a to, že ideová kultúra, ktorou sa za- oberajú, a funkcia, ktorú takáto "vy- soká" kultúrna reflexia hrá, nie sú navzájom nikdy zladené. To znamená,

The Good of Work

Liam Gillick

Art is a history of doing nothing and a long tale of use- ful action. It is always a fetishiza- tion of decision and indecision-with each mark, structure, and engagement. What is the good of this work? The question contains a challenge to contemporary practitioners-or "current artists," a term I will use, as contemporary art no longer accounts for what is being made- that is connected more to what we have all become than to what we might pro- pose, represent, or fail to achieve. The challenge is the supposition that artists today- whether they like it or not-have fallen into a trap that is predetermined by their existence within a regime that is centered on a ram- pant capitalization of the mind.

The accusation in- herent in the ques- tion is that art- ists are at best the ultimate freelance knowledge workers and at worst barely capable of distin- guishing themselves from the consuming desire to work at all times, neurotic peo- ple who deploy a se- ries of practices that coincide quite neatly with the re- quirements of the neoliberal, pred- atory, continually mutating capitalism of the every moment. Artists are people who behave, communi- cate, and innovate in the same manner as those who spend

že obvinenie z toho, že fungujeme v prostredí, ktoré určuje predátor-ský neoliberalizmus stojí v prvom rade na diskutabilnej projekcii vysokej kultúrnej funkcie, ktorá nedokáže vysvetliť napätia prítomné v umení – a tie sú bojom za kolektivitú v kontexte, ktorý si vyžaduje kladenie dôrazu na odlišnosť.

Teórie nemateriálnej práce – uvedenie si informačného aspektu a kultúrneho obsahu komodity – mali zásadný vplyv na východiská dnešných umelcov. To im umožňuje vnímať vznesené obvinenie v kontexte pochybnosti, ktoré sú základom práce umenia. Dôsledkom je fakt, že otázka "Načo je práca dobrá?" leží v úplnom jadre tejto práce a nie je len jej vonkajším symptómom alebo výsledkom náhodnej proximity. To vysvetľuje existujúce pochybnosti a zmätko ako aj to, prečo sa stretávame s okamihmi stresu a kolapsu v akejkoľvek súčasnej umeleckej štruktúre. Tieto okamihy zásadnej krízy sú vyjadrením vzdoru voči danej štruktúre: neustále reštruovanie odpovedajúce na túžbu vyhnúť sa práci v oblasti permanentne nedočkanej práce.

Dôvodom prečo je dosť náročné nájsť nejaké viditeľné rozdiely na úrovni každodennej rutiny a operácií medzi novým "znalostným pracovníkom" a dnešným umelcom je práve to, že umenie funguje spôsobom, ktorý je veľmi príbuzný práve tým štruktúram, ktoré podrobuje kritike.

Dnešných umelcov je od "znalostných pracovníkov" možné odlíšiť len na základe veľmi podrobného a precízneho pozorovania jednotlivých výrobných procesov. Ak je otázka "Prečo práca?" základnou otázkou dnešného umenia, na to, aby bolo možné vyvrátiť obvinenie z toho, že umelci pracujú v službách širších procesov kapitalizácie, je potrebné preskúmať niekoľko kľúčových otázok týkajúcich sa kontroly – a pojednať o nich fragmentárnym spôsobom. To, čo nasleduje je pojednanie

their days trying to capitalize every moment and exchange of daily life. They offer no alternative to this.

The notion of artists as implicated figures has a long history, visible in varied historical attempts to resolve the desire to examine high culture as a philosophical marker, attempts beset by the unresolvable problem that the notional culture being examined and the function of high cultural reflection are always out of sync—meaning the accusation that we are functioning in a milieu dominated by predatory neoliberalism is based on a spurious projection of high cultural function in the first instance that cannot account for the tensions in art, which remain the struggle for collectivity within a context that requires a recognition of difference.

Theories of immaterial labor—an awareness of the informational aspect and cultural content of the commodity—have exerted a profound influence on the starting point of current artists, allowing them to perceive the accusation as framed by the doubts that form the base of art's work. As a result, the question "What is the good of work?" is at the heart of the work—it is not a symptom or product of accidental proximity. It accounts

o týchto témach – s ktorými je nutné sa konfrontovať, ak sa má z kritického zrkadla stať okno.

Čo sa teda stalo s prísľubom voľného času? Možno práve toto je to, čo nám umenie môže poskytnúť dnes: vec na používanie alebo reflektovanie v zóne permanentného voľna budúcnosti, zatiaľ čo sa z "umením" v zmysle instrumentalizovaného nasadenia stáva stále sofistikovanejšia a jasnejšie vymedzená kapitalizovaná zóna. Táto zóna však nikdy nie je určená výlučne len pre umelcov – práve naopak, je určená širokej verejnosti ako spôsob ako racionalizovať a odvysvetliť inovácie v pracovnom prostredí tým, že sú súčasťou väčšej matrice pochybnosti a rozdielnosti. Umelci a umelkyne využívajú rôzne módy trávenia voľného času ako spôsob ako sa otvorene postaviť proti myšlienke práce ako priestoru dôstojnosti a inovácie, a aby kritizovali, zosmiešnili alebo parodovali ideu umeleckého života ako hrania sa na niečo vo vnútri zóny voľného času. Zároveň ale tento prísľub voľna nie je zosynchronizovaný s tým, ako je umenie reálne produkované. Odmietnutie poskytovať pracovnú silu a vytvorenie štruktúr, v rámci ktorých sú zábery a výsledky rôznorodé, sú indikátormi, ktoré presahujú prísľub post-práce, ktorý vždy bol len projektovaním neurotického ne-stavu.

Zostáva nám teda len jediná možnosť: dobrý umelec, ktorý spĺňa všetky dôležité kritéria? Umelec, ktorý pracuje, viac menej permanentne, a stále nachádza spôsob ako vysvetliť svoje bytie v kontexte, ktorý si vyžaduje stále viac a viac interpretácie? Nie je to voľno, ale je to reálne práca? V tejto podmnožine musíme dbať na opatrnosť pri kategorizácii. To znamená, že musíme venovať pozornosť metodologickým zoskupeniam, ktoré vznikajú v umeleckom kontexte a nie tomu, čo je vyprodukované. Jednou z možných odpovedí, s ktorou sme sa mohli stretnúť v posledných rokoch, bolo vznikanie tvorivých komunit, ktoré predkladali

for the doubts and confusion that exist and explains why there seem to be moments of stress and collapse within any current art structure. These moments of critical crisis are an expression of resistance to the structure—a constant restructuring in response to the desire to avoid work within a realm of permanently unrewarding work.

The reason it is hard to determine observable differences between the daily routines and operations of a new knowledge-worker and those of an artist is precisely because art functions in close parallel to the structures that it critiques.

It requires precise and close observation of the production processes involved in order to differentiate between knowledge workers and current artists. If the question "Why work?" is the original question of current art, it is necessary, in order to counter the accusation that artists are in thrall to processes of capitalization beyond them, to look at a number of the key issues around control. And to address them in a fragmented way. What follows is a discussion of these issues—a negotiation of which is necessary in order to replace a critical mirror with a window.

So what happened to the promise of

nové modality vzťahu voľno/práca. Je to tým, že umelci často vytvárajú nie nové životné štýly, ale nové spôsoby života. To zahrňa úplnu reorganizáciu vzťahov, v rámci ktorej sa predmetom práce môžu stať vzťahy samotné a diskurzívne modely činnosti nie sú výsledkom alebo produktom ale stávajú sa zakladajúcim princípom.

Na opačnom konci spektra je vedomá, dobrovoľná izolácia a s ňou súvisiaca absencia zodpovednosti, ktoré sú v podstate štruktúrnou hrou v kontexte, ktorého ideové podporné štruktúry sú premenlivé a dynamické. Dve hlavné trajektórie dnešného umenia sa obe pokúšajú oprostíť nás od vzneseného obvinenia: reštruktúrovanie života (spôsoby ako pracovať) a stiahnutie sa zo života (spôsoby ako oslobodiť prácu). Kategorizácie umenia v tomto prípade zdanlivo zrkadlia postoje voči práci. Umelecké stratégie, ktoré appropriujú a využívajú pre vlastné ciele rôzne modely organizácie práce – či už z tovární, barov alebo z celého spektra medzi nimi, vrátane konceptu umeleckého ateliéru – ako konkrétne miesta výroby, ktoré buď imitujú zabehnuté spôsoby organizovania času alebo sa im naschvál vyhýbajú a popierajú ich, sú úplne legitímne a na mieste. Kategorizácie umenia nevychádzajú len z toho, čo je vyrobené, ale sú hlbším spôsobom prepojené s tým, ako veci vznikajú, ako sú produkované. Je teda potrebné sa sústreďiť na výrobu a nie na spotrebu (vrátane nového formalizmu zodpovednej didaktickej kritiky), ak máme odomknúť plný potenciál umenia a umožniť preformulovanie vzneseného obvinenia.

Myšlienka odmietnutia alebo obmedzenia produkcie predstavuje kľúč k dekódovaniu pociťovanej úzkosti z práce. Jednou z pretrvávajúcích schopností umenia, a jeden z nástrojov, ktoré súčasní umelci používajú na konsolidovanie svojej špecifickosti po dosiahnutí istého stupňa etablovanosti, je stiahnutie, neposkytnutie svojej

leisure? Maybe this is what art can offer us now—a thing to use or reflect upon in a zone of permanent future leisure, as the "arts" as instrumentalized deployment becomes a more refined and defined capitalized zone. This zone is never geared towards artists alone but instead directed towards the general population as a way of rationalizing and explaining away innovations within the workplace as being part of a matrix of doubt and difference. Modes of leisure have been adopted by artists as a way to openly counter notions of labor as sites of dignity and innovation and in order to critique, mock, or parody the notion of an artistic life as role-play within the leisure zone. Yet the promise of leisure is not synchronized with artistic production. The withdrawal of labor and the establishment of structures in which intentions and results are uneven are markers that go beyond the promise of post-labor, which was always just the projection of a neurotic non-state.

So are we left with only the possibility of the good artist who fulfills the critical criteria? The artist who works—more or less permanently—and always finds a way to account for him or herself within a context demanding more and more interpretation? It is not

pracovnej sily, popripade obmedzenie ponuky. Opak – fungovať voľne, otvorene a na požiadanie – je v galerijnom systéme vnímané ako problematické a vzdoruje jednoduchej komodifikácii umenia. Tento posun preč od dôrazu na recepciu u súčasných umelcov, smerom k dôrazu na produkciu u dnešných umelcov je formou aktívneho stiahnutia sa, nekooperovania.

Takéto chápanie toho, čo znamená stiahnuť sa, je možné pochopiť vo vzťahu k následovnému: obsahuje daná práca odpovede alebo otázky? To je podstatné z hľadiska obhajoby voči vznesenému obvineniu. V postmodernom vnímaní dnešný umelec kladie divákovi otázku, zatiaľčo on sám stojí vedľa nich. Je to práve nepochopenie predstavy, že umenie kladie divákovi otázku, čo leží v jadre obvinenia, že dnešný umelec je (len) "znalostným pracovníkom". Posun od konfrontácie k blízkosti je v praxi kategorickým posunom. Vo sfére, ktorú obýva "znalostný pracovník", sú noví spotrebiteľia vždy aktívovaní a vnímaní ako sofistickovaní jedinci, ktorým je možné predávať tovar priamo – prihovárať sa im priamo, tvárou tvár. Dokumentárne postupy umiestňujú užívateľa a výrobcu bok po boku. Vyčerpanie, ktoré je výsledkom neprestajnej kapitalizácie nedávnej minulosti a nedávnej budúcnosti, má svoj zdroj v snahe "vedomostného pracovníka" vysvetliť každú diferenciáciu. Umelec na druhej strane produkuje každú diferenciáciu spoločne s recipientom práce.

Táto dynamika súvisí s hrou, ktorú umelec hrá so schopnosťou ovládať okamih dokončenia. Pre dnešné umenie moment vynesenia rozsudku nepatrí výlučne externému poľu. Pociť kontroly alebo odmietnutia, ktorý vykonáva vzhľadom k tomuto momentu vymedzuje zónu autonómie v režime nadmerných odlišností.

leisure, but is it really work? Within this subset we have to engage in a careful process of categorization, meaning that we have to look at the methodological groupings that emerge within the art context rather than what is produced. One answer on offer over the last years was the formation of communities of practice forming new leisure/work modes. For artists are often creating new life in opposition to lifestyles. This involves a complete reorganization of relationships, wherein relationships themselves may become the subject of the work and discursive models of practice become the founding principle rather than a result or product.

At the opposite extreme there is deliberate self-enforced isolation and a concurrent lack of accountability, amounting to a structural game within a context where notional support structures are mutable and dynamic. The two main trajectories of current art both attempt to clear us of the accusation: restructuring life (ways to work) and withdrawing from life (ways to free work). Categorizations of art in this case can superficially appear to mirror attitudes to work. It is quite appropriate for artists to co-opt working models and turn them to their own ends, from the factory to the bar and

Odpoveďou na vznesené obvinenie je vytváranie si vlastných deadlinov, v protiklade k len zdanlivému vytváraniu termínov, ktoré sú nastolené. Myšlienka deadlinu je dôležitou aplikovanou štruktúrou, ktorá prepája obvinených s flexibilnými "znalostnými pracovníkmi." Počet deadlinov rastie exponenciálne, vytvárajú ich producenti a v rovnakej miere ich zavádzajú aj ostatní. Uvedomie si povahy deadlinu ako konštruktu umožňuje človeku raz sa zapájať, inokedy sa nezúčastňovať – a tak si vytvoriť semi-autonómnou zónu.

Dlhodobá práca s malým a obmedzeným počtom deadlinov je výsadou, ktorá prináleží nie len umelcom ale tiež tým, ktorí vykonávajú príležitostné práce, ktoré síce zahrňajú neznesiteľnú nudu ale aj ťažko vydobité práva vis-a-vis pravidelnému zamestnaniu. Táto výsada zachytáva napätie medzi myšlienkou aplikovanej flexibility a kritikou flexibility, ktorá umožňuje projektovať potenciál.

Vzťahy s inými ľuďmi sú zásadne dôležité. Úlohy sa menia každý deň – sám spolu, spolu sám. Lebo umelci nefungujú v izolácii. A umelci môžu fungovať jedine v totálnej izolácii. Nadobúdanie alebo odmietanie vzťahov je zásadným indikátorom v umeleckej tvorbe/produkcii. Definuje rozdiel medzi umeleckou praxou a superšpecifickou aktivitou produkovania znalostí, ktorá je hojne prešpičkovaná rôznymi deadlinami. To znamená, že vstup umelca do zdanlivo nediferencovaného teritória nekonečnej flexibility sa stáva kritickým vďaka reflexii sledu výmen, hraníc, hrbolov a odbočiek.

Etické bariéry/hranice sú identifikované v priebehu tvorby umenia v napätých podmienkach, ktoré vyplývajú zo vzneseného obvinenia. Okolnosti a subjekty v tomto prípade vystupujú ako morálne zombies – nemŕtve a nemilosrdné obete – ktoré umelci odmietajú alebo prijímajú a existujú tak

even to the notion of the artist's studio, as specific sites of production that used to either mimic established daily structures or deliberately avoid and deny them. Categorizations of art are not limited to what is produced but are connected more deeply to how things might be produced. It is necessary to focus on production rather than consumption (including the new formalism of responsible didactic criticism) if one is to unlock art's potential and permit a recasting of the accusation.

The notion of withdrawing or limiting production is the key to decoding the anxiety about work. One of the enduring powers of art, and one of the devices used by contemporary artists to consolidate specificity once they have attained a degree of recognition, is a withdrawal of labor or a limiting of supply. Doing the opposite—operating freely, openly, and on demand—is viewed as a problem within the gallery structure and resists the simple commodification of art. This shift to production consciousness by current artists, away from reception consciousness by contemporary artists, is a form of active withdrawal.

This notion of withdrawal can be understood in relation to the following: are there

v napätí voči vytváraniu alebo odmietaniu etických hraníc. Etika nie je stabilná, nie je ľahké ju dosiahnuť, živiť alebo utrátiť.

V týchto napätých podmienkach existuje predpoklad, že umenie rozširuje pamäť smerom vpred aj vzad. Inými slovami, umenie nie je nutne zosynchronizované so súčasnosťou. Čo sa zdá byť metodológiou v súvislosti so súčasnými prácami je len ilúziou. Umenie využíva flexibilitu na to, aby vysvetlilo existenciu morálnych zombies – aby sa orientovalo v teréne etickej premenlivosti. Umenie rozširuje a redukuje pamäť s použitím nástrojov, ktoré boli pôvodne vynájdené na to, aby pamäť skrátili – teda, aby kapitalizovali blízku budúcnosť a nedávnu minulosť.

Kedže neexistujú limity, ktoré by obmedzovali prácu, taktiež neexistujú limity, ktoré by obmedzovali nepracovanie. Predstava, že umelci si nájdu spôsob ako pracovať definuje dnešné umenie. Vzniká v kontexte úzkostí post-práce a vytvárania a rozkladania etických bariér/hraníc.

Model, na ktorom stojí vznesené obvinenie, neberie do úvahy výskum a čítanie ako aktivity. Umelci, ktorých spôsoby práce sa primárne odvíjajú od výskumu, sú považovaní za "dobrých" pracovníkov. Venovať sa výskumu organizovaným a sústredeným spôsobom a potom prezentovať výsledky tohto výskumu nepredstavuje voľnočasovú aktivitu. Ale snaha nájsť vysvetlenie vecí a vzťahov, ktoré existujú v tomto svete, vedie k dislokovaniu práce, k vytvoreniu štruktúrnych subjektov. V istom zmysle všetko nové umenie zodpovedá za všetky predchádzajúce diela. Toto vedomie nutne nezahrňa poznanie všetkých ostatných diel v plnom rozsahu, ale skôr pochopenie toho, že všetky ostatné diela niekde existujú.

Dokonca aj v dokumentárnej práci, okrem vytvárania didaktických štruktúr alebo nahradzovania extrémne

answers or questions in the work? This is central to the defense against the accusation. A post-modern understanding is that the current artist asks questions of the viewer while standing beside them. It is this sense of art as something that asks questions of the viewer that is misunderstood in the knowledge-worker accusation. The shift of position from confrontation to proximity is in practice a shift in category. Within the realm of the knowledge worker, the new consumer is always activated and treated as a discriminating individual who can be marketed to directly—spoken to face to face. Documentary practice places the user and the producer alongside each other. The exhaustion created by the continual capitalization of the recent past and the near future has its source in the knowledge worker's attempt to account for every differentiation, whereas the artist is producing every differentiation alongside the recipient of the work.

This dynamic is linked to a game the artist plays with control over the moment of completion. For current art, the moment of judgment is not exclusive to an exterior field. The sense of control or denial exercised over that moment

seba-reflexívnej a unavenej štvrtej mocnosti, je prítomný pocit, že sa tu sputuje samotná povaha umenia. Využívanie dokumentárnych stratégií je zároveň kritikou toku a kapitalistickej logiky, ktorými sa komodifikuje umenie. Dokument permanentne žije z práce vykonanej v iných oblastiach. Taktiež ale v sebe obsahuje možnosť, že budete počas premýšľania o umení zaťatý. To sa vám však nemôže stať, keď pracujete ako "znalostný pracovník".

To nás vedie k rovnici: "len ďalší občan v miestnosti verzus všetko, čo robím, si vyžaduje špeciálne vnímanie špecifickosti druhých ľudí." V jadre tejto druhej umeleckej persóny je aktívne občianstvo spolu s pozvaním všímať si to, čo je neobyčajne obyčajné. Z biografického vytvára ťažisko zmysluplnosti. Ako sa umenie stávalo stále špecifickejšim, biografické sa stalo zároveň viac generickým aj viac jedinečným – spôsobom ako prezentovať to, čo je špecifické formou, ktorá by podnecovala viac špecifickostí a viac odlišnosti. Umenie je dnes presadzovaním odlišnosti a nie presadzovaním flexibility.

Ako najšť lepší život uprostred toho všetkého? Dnešná práca podkopáva pocit alebo možnosť nekonečného voľna. Nekonečné voľno je len jednou z foriem utópie, ktorá vychádza z náboženstva – nočná mora plná panien a zámočkov. Budú tam psy? Joj, dúfam, že tam budú psy. Byť úradníkom by bolo rajom pre niektorých ľudí. Prelomenie hraníc medzi prácou, životom a umením prostredníctvom priamej činnosti by bolo ale ešte užitočnejším možným výsledkom. V umení sa zdá byť najpodstatnejší výsledok, ale všeobecne je jeho základom činnosť a zamestnanie. Smeruje k niečomu. Oslovuje. Dáva zmysel len v určitom kontexte a ten kontext bude vždy určovať, aké činnosti si zlepšenie kontextu vyžaduje.

Toto všetko nás uvádza do totálnej komunikačnej úzkosti ohľadom

marks a zone of autonomy within a regime of excessive differences.

A response to the accusation is the creation of one's own deadlines, as opposed to the apparent creation of imposed deadlines. The notion of the deadline is a crucial applied structure that links the accused with the flexible knowledge worker. The number of deadlines increases exponentially, and they are created by the producer as much as they are introduced by others. An awareness of the constructed nature of deadlines allows one to electively engage and disengage and thus to create a zone of semi-autonomy.

Working for a long period with limited deadlines is a prerogative of not just the artist, but also of the occasional worker, whose job description is one of unbearable tedium but includes hardwon rights over steady employment. This prerogative marks the tension between the notion of applied flexibility and a critique of flexibility that permits a projection of potential.

Relationships with others are crucial. Roles are recast daily-alone together, together alone. For artists do not operate in isolation. And artists can only function in complete isolation. The

diferenciácie. Umenie vnímané ako generalizovaný terén kolektivity a odlišnosti operuje v rámci *skutočnej* úzkosti, ktorá len odráža rôznorodé, zdanlivo si protirečiace okamihy diferenciácii, ktoré znejú simultánne. Úzkosť z existencie príliš veľkého počtu umelcov, nadprodukcie, neschopnosti určovať, čo sa považuje za kvalitné – tieto všetky sú ideologicky motivované a podriaďujú sa radu porazených autorít, ktoré by radšej dosiahli neo-utopický konsenzus, trhový konsenzus, alebo aspoň režim nejakého iného veľkého konsenzu. Na všetky tieto veci sa útočí v dnešnom umení a sú v dnešnom umení zakaždým znova porazené. Inak by sa všetko vrátilo späť k autorite a kontrole ako defaultným nastaveniam. Entropickosť štrukturálnej a kritickkej trajektórie umenia je spôsob, akým umenie vzdoruje.

Vzťah medzi umeleckou tvorbou/produkciou a vývíjaním kreatívnych nástrojov, ktoré umožňujú decentralizovanú tvorbu/produkciu, je taktiež historicky náhodný. Stačí sa len pozrieť na to, čo je vytvárané, skrz primárne obranné pletivo natiiahnuté voči predátorskej kapitalizácii – štrukturálne prístupy k nástrojom, ktoré boli pravdepodobne vyvinuté pre iné účely.

Umenie nie je autonómnou zónou. Umenie neprodukuje štruktúry, ktoré sú nejakým spôsobom výnimočné alebo viditeľné mimo ich vlastný kontext. Preto dnešné umenie bude vždy predstavovať sled problémov pre v podstate známy kontext. Napríklad, umenie zároveň ukazuje prstom na postavu nediferencovaného flexibilného "znalostného pracovníka", ktorý žije v stave neprestajnej úzkosti uprostred prelínania práce a voľna, ale umenie zároveň operuje paralelne vedľa neho ako fantóm inej skúsenosti.

Umenie je miestom, kde sa pravidlá nasadenia vždy dajú sputovať. "Znalostný pracovník" taktiež zdanlivo sputuje pravidlá nasadenia ale môže tak

acquisition or rejection of relationships is a crucial marker in art production, defining an artistic practice over and above a super specific knowledge-producing activity peppered with deadlines. This means that the entry of the artist into the apparently undifferentiated territory of infinite flexibility is made critical by a recognition of a series of encounters, borders, humps, and diversions.

The identification of ethical barriers emerges in the course of making art under the stressful circumstances of the accusation. Circumstances and subjects in this case appear as moral zombies-undead and relentless victims-that artists reject or accept in tension with the creation or rejection of ethical barriers. Ethics are not stable, easy to reach, feed, or kill off.

Under these stressful circumstances there is an assumption that art extends memory forwards and backwards. In other words, art is not necessarily synchronized to the present. What appears to be a methodology linked to present works is an illusion. Art deploys flexibility in order to account for the moral zombie-to navigate the terrain of ethical mutability. Art extends and reduces memory using

činiť len v procese výroby softvéru alebo v množine nových fragmentovaných vzťahov. Umelec môže vytvoriť od cudzené vzťahy bez všetkých týchto spletností.

V jadre túžby dnešného umelca približiť sa kontextu, v ktorom robí, leží "extrémne seba-reflexívna" reflexia komodity. Umelci si znova privlastňujú projektovanie a špekulovanie ako nástroje na to, aby pohľadali túto "extrémne seba-reflexívnu" reflexiu komodity. Umelci projektujú smerom k blízkej budúcnosti a nedávnej minulosti, aby odhalili a spriehľadnili nové komoditné vzťahy. Nadhodnota, ktorou umenie je, sa nevzťahuje len na hodnotu novosti, ale je zakorenená vo funkcii umenia ako systému reflexie a uvedomovania si.

Umenie pozostáva z rady scenárov/prezentácii, ktoré vytvárajú nové priestory pre myslenie a kritické uvažovanie. Vytvorenie nových časových hodnôt a posunutých časových štruktúr reálne vytvára nové kritické zóny, v ktorých môžeme nachádzať priestory diferenciácie, odlišenia od znalostnej komunity. Lebo umenie nie je len zkradlovým odrazom nových subjektívnych svetov. Umenie je etická rovnica, v ktorej je možné konať na základe nášho chápania spoločenských funkcií a hodnôt. Za posledných štyridsať rokov nevzniklo žiadne významné umelecké dielo, ktoré by v sebe nezahrňalo túto základnú myšlienku diferenciácie.

Idea "prvej práce" alebo rozvinutie myšlienok už nesmeruje k budúcej totálnej produkcii všetkých diel. Táto skutočnosť vyvoláva úzkosť v rámci kultúry ako takej a vedie k hľadaniu analógových štruktúr, ktoré zdá sa dočasne fungujú s možným ale náhodným potenciálom niečo projektovať.

Aspektom súčasného umenia, ktorý sa vymyká logike kapitálu, je jeho neustále vracanie sa k myšlienkam alebo štruktúram, ktoré je vedomé a nie len intuitívne. Predstava umelca

tools that were instead developed to shorten memory—that is, capitalize the near future and recent past.

As there are no limits to work there are also no limits to not working. The idea that artists find a way to work is a defining characteristic of current art, emerging in the context of post-labor anxieties and the creation and dismantling of ethical barriers.

Research and reading as activities are not accounted for in the accusatory model. Artists whose modes of production are primarily informed by research are assumed to be the "good" workers. To research in a directed way and then present the results as a final work is not a leisure pursuit. But accounting for things and relationships in the world leads to displaced work, the creation of structural subjects. There is a sense in which all new art accounts for all other work previously made. This awareness is not necessarily accompanied by full knowledge of all the other work, but a sense that all the other works exist somewhere.

Even in documentary work, in addition to the creation of didactic structures or the replacement of a super-self-conscious and worn-out fourth estate, there is a sense that the

posadnutého štruktúrou alebo ideovým kontextom je niekedy samonosná. Zdanlivá práca nie je ničím iným ako maskovanie dlhodobejšieho odkladania rozhodovania. Také umenie sa stáva semi-autonómnym aspektom žitej skúsenosti, pre umelca ako aj pre diváka.

Nepremýšľať o umení počas tvorby umenia sa líši od nepremýšľania počas prípravy PowerPointu v lietadle. Samozrejme, že pracujem aj keď to vyzerá, že nepracujem. A ak aj nepracujem a vyzerá to, že nepracujem, stále môžem tvrdiť, že pracujem a počkať, kým si vypočítate aké objektívne znaky vlastne indikujú čas, ktorý bol strávený hodnotne, poprípade prácu. Toto je hra, ktorú hrá dnešné umenie. Produkcia umenia a pracovné metódy nie sú dočasne prepojené alebo vyrovnané, lebo myšlienka manažovania času nie je kľúčovou zložkou umeleckej tvorby a nie je ním ani motív osobného alebo objektívneho zisku. Iba ak sa rozhodnú, že takéto správanie bude súčasťou samotného diela/práce.

Pracovať sám ale v skupine je protiklad, ktorý leží v srdci dnešnej umeleckej tvorby. Vzdanie sa individuálnej autonómie umelca na úkor spolupráce je vždy aktívnym rozhodnutím. Vo flexibilnej znalostnej komunite, individuálna činnosť musí byť vždy podriadená tímovému zdieľaniu ideí. Umenie ako život meniaci postoj je vždy výsledkom konkrétneho rozhodnutia, v ktorom sú rozhodné momenty, ktoré nie je možné kontrolovať výlučne zo strany umelca, ale na ktoré pôsobia všetci ostatní umelci. "Oni" a "my" sú ja a my a my a my a oni a oni.

Predpoklad, že existuje niečo ako "oni" je súčasťou problému pochopiť to, ako umelci fungujú v rámci spoločnosti. Umelci sú taktiež "oni", ktorí učinili konkrétne rozhodnutie fungovať vo výnimočnej zóne, ktorá nutne reprodukuje niečo výnimočné. Príslušnosť k životu vysokej kultúry je v kontexte dnešného umenia flexibilným konceptom. Táto kritická komunita je zároveň

nature of art is being questioned. The pursuit of documentary strategies is also a critique of the flow and capitalist logic that is applied to the commodification of art. The documentary is permanently working off of other fields. It also offers the possibility of being arrested while thinking about art. This is not possible while working as a knowledge worker.

This leads us to the equation: "just another citizen in the room versus everything I do involves a special perspective on the specificity of others." At the heart of the latter artistic persona is the assertion of citizenship combined with an invitation to view the extraordinary ordinary. It makes the biographical a locus of meaning. As art became more specific the biographical became both more generic and more special, a way to present the specific in a form that would encourage more specificities and more difference. Art now is an assertion of difference, not an assertion of flexibility.

How to find a better life in all of this? Current work undermines a sense or possibility of infinite leisure. Infinite leisure is only one form of utopia based in religion—a nightmare full of virgins and mansions. Will there

subjektom aj obecenstvom. Tak vzniká situácia, kedy umelec navrhne problém a potom ho situuje tesne mimo dosah práve preto, aby otestoval potenciál autonómnej tvorby.

Prinášať správy o tom, čo je divné v každodennom – to, čo sa nedá vysvetliť, leží v jadre umeleckej tvorby, ale nie z dôvodov, ktoré by bolo možné popísať aj mimo samotného diela. A me-nej práce môže viesť k väčšej produktivite. Tempo ideovej produkcie v umení je rôznorodé, čo je nenáhodným výsledkom toho, ako sa umenie tvorí a toho, ako sa môže stať presným a *iným*, aj keď práve sa borí a tápe a hrdo nám potom hlási svoj návrat do samo-stráženej komplexu prezlečeného za progresívny think-tank.

Umelci fungujú v diskurzívnych mikro-komunitách, ktoré sú logické a závislé na ich vlastnom kontexte, a (často) sú generačnou záležitosťou. Dnešní umelci sú chytení v inter-generačných hraniciach. Predstava, že umelci sú dokonalým analógom flexibilnej podnikateľskej triedy je generačným konceptom, ktorý len maskuje nedostatok diferenciácie v typoch činností a katastrofálnu skutočnosť, že umenie vedie neustály boj proti tomu, čo tu bolo krátko pred ním. Na to je práca dobrá. Nahradzovanie modelov, ktoré priniesla nedávna minulosť, modelmi lepšími.

Nanni Moretti na začiatku filmu *Drahý Denník* hovorí: "Prečo všetci? Prečo táto fixácia na to, že sme sa "všetci" nechali kúpiť!" "Kričali ste hrozné, násilné slogany. A teraz ste ošpateli," hovoria postavy vo filme, ktorý pozerá, deprimovaný "sell out" nostalgou, z perspektívy úspechu a autority. "Ja som skandoval tie správne heslá a som skvelo vyzerajúci štyridsiatnik." "Aj v spoločnosti slušnejšej ako je táto bude moja vlnová dĺžka zladená len s málopočetnou menšinou. Verím v ľudí, ale proste neverím vo väčšinu ľudí. Vždy budem zladený len s málopočetnou menšinou ľudí." To sa ľahko hovorí umelcovi a ťažko chápe

be dogs? Oh, I hope there will be dogs. To be a clerk would be heaven for some people. A breakdown of the barriers between work, life, and art via direct action is a rather more rewarding potential outcome. Art appears to be result-based but is generally action-based and occupation-based. It is towards something. It reaches out. It only has meaning within a context and that context will always determine what activities might be necessary to improve the context.

This leaves us explaining everything in total communication anxiety about differentiation. Art viewed as a generalized terrain of collectivity and difference operates within a *real* of anxiety that is merely a reflection of multiple apparently contradictory moments of differentiations chiming simultaneously. Anxieties about too many artists, overproduction, and lack of ability to determine quality are all ideologically motivated and defer to a defeated series of authorities who would prefer the attainment of a neo-utopian consensus, a market consensus, or at least the regime of a big other consensus. All of these things are attacked and are permanently defeated within current art. Otherwise things

"znalostnému pracovníkovi". Možno práve tu sa dá nájsť priestor, kde existuje skutočný antagonizmus a odlišnosť a nie len otázky vkusu alebo spôsobov.

will default towards authority and control. The entropic quality of art's structural and critical trajectory is its resistance.

For the relation between art production and the development of creative tools for decentralized production is also a historical coincidence. It is only necessary to look at what is produced though the primary defensive mesh arrayed against predatory capitalization—its structural approaches to tools that may well have been developed for other purposes.

Art is not a zone of autonomy. It does not create structures that are exceptional or perceivable outside their own context. Therefore current art will always create a sequence of problems for the generally known context. For example, with regard to the undifferentiated flexible knowledge-worker who operates in permanent anxiety in the midst of a muddling of work and leisure, art both points at this figure and operates alongside him or her as an experiential phantom.

Art is a place where the rules of engagement are open to question. The knowledge worker also appears to challenge rules of engagement but can only do so in the production of software or a set of new fragmented relationships. The artist can create alienated relationships without all these intricacies.

A different sense of "super-self-conscious" commodity awareness is at the core of current artists' desire to come close to the context within which they work. Projection and speculation are the tools they reclaim in order to power this super-self-conscious commodity awareness. Artists project into the near future and the recent past in order to expose and render transparent new commodity relations. The surplus value that is art is not limited to its supposed novelty value but is embedded in its function as a system of awareness.

Art is a series of scenarios/presentations that creates new spaces for thought and critical

speculation. The creation of new time values and shifted time structures actually creates new critical zones where we might find spaces of differentiation from the knowledge community. For it is not that art is merely a mirror of a series of new subjective worlds. It is an ethical equation where assumptions about function and value in society can be acted upon. There is no art of any significance made in the last forty years that does not include this as a base-level notion of differentiation.

The idea of the "first work" or the development of ideas is no longer directed towards the total production of all work in the future. This fact creates anxiety within the culture in general and leads to a search for analogous structures that also appear to temporarily function with a contingent potential for projection.

A sense of constantly returning to ideas or structures by choice rather than by intuition is an aspect of contemporary art that defies the logic of capital. The notion that an artist is obsessed by a structure or by an idea-context is sometimes self-perpetuated. The apparent work is no more than a foil to mask a longer deferral of decision-making. The art becomes a semi-autonomous aspect of lived experience, for the artist as much as for the viewer.

Not thinking about art while making art is different to not thinking while preparing a PowerPoint presentation on the plane. Of course I am working even when it looks as if I am not working. And even if I am not working and it looks as if I am not working I still might claim to be working and wait for you to work out what objective signifiers actually point towards any moment of value or work. This is the game of current art. Art production and work methods are not temporally linked or balanced because the idea of managing time is not a key component of making art, nor is it a personal or objective profit motive for artists. Unless they decide that such behavior is actually part of the work itself.

Working alone but in a group is a contradiction at the heart of current art practice. It is always an active decision to give up the individual autonomy of the artistic persona with the goal of working together. Within the flexible knowledge community the assertion of individual practice always has to be subsumed within the team-worked moments of idea-sharing. Art as a life-changing statement is always the product of a specific decision that involves moments of judgment that cannot be controlled exclusively by the artist but are also operated on by all other artists. The them and us is me and us and us and us and them and them.

The assumption that there is a "they" or "them" is part of the problem involved in understanding how artists function within society. Artists are also "they" or "them" who have made a specific decision to operate within an exceptional zone that does not necessarily produce anything exceptional. For adherence to a high-cultural life is a negotiated concept within the current art context. This critical community is simultaneously subject and audience. Therefore we have a situation in which an artist will propose a problem and then position it just out of reach precisely in order to test the potential for an autonomy of practice.

Reporting the strange in the daily—that which cannot be accounted for is at the heart of artistic practices, yet not for purposes that can be described outside the work itself. And still, working less can result in producing more. The rate of idea-production within art is inconsistent, which is a deliberate result of the way art is produced and how it can become precise and other even while it flounders and then proudly reports back to us within the self-patrolled compound masquerading as a progressive think tank.

Artists function in micro-communities of discourse that are logical and contingent within their own contexts, as well as (often) generationally related. Current artists are caught within generational boundaries. The notion that artists are a perfect analogue of the flexible entrepreneurial class is a generational concept that merely masks a lack of differentiation in observation of practice and the devastating fact that art is in a permanent battle with what came just before. That is the good of work. Replacing the models of the recent past with better ones.

At the beginning of his film *Dear Diary*, Nanni Moretti says: "Why all? Why this fixation with us 'all' being sold out and co-opted!" "You shouted awful, violent slogans. Now you've gotten ugly," the characters say in the film he is watching, full of depressed sell-out nostalgia from the perspective of success and authority. "I shouted the right slogans and I'm a splendid forty-year-old." "Even in a society more decent than this one, I will only feel in tune with a minority of people. I believe in people but I just don't believe in the majority of people. I will always be in tune with a minority of people." This is easy for an artist to say and hard for a knowledge worker to understand. Maybe here we can find a space where there is real antagonism and difference rather than just questions of taste or manners.



Anetta Mona Chiša a Lucia Tkáčová
All Periods in Capital
clay, acryl paint, plastic bag
2007

All periods in Capital pozostáva z 22 591 ručne vyrobených hlinených guľičiek namalovaných na čierne a uložených do bežnej bielej plastovej tašky. Tieto guľičky predstavujú materializáciu všetkých bodiek v diele Karla Marxa Das Kapital (Das Kapital, Kritik der Politischen Ökonomie, Verlag Marxistische Blätter, Frankfurt am Main, 1976, vol.1), ktoré boli spočítané a zrolované jedna po druhej. Zhotovenie jednej hlinenej guľičky trvalo v priemere 14 s, čo znamená, že všetkých 22 591 kusov bolo nami dvomi vyrobených za 316 274 s, čo je 5271 min, a to sa rovná 87,8 pracovným hodinám

All periods in Capital consists of 22 591 hand-made clay globules, painted black and put into a generic white plastic bag. These globules represent the materialisation of all periods of Karl Marx's Das Kapital (Das Kapital, Kritik der Politischen Ökonomie, Verlag Marxistische Blätter, Frankfurt am Main, 1976, vol.1), that were counted and rolled one by one.

One clay marble took an average time of 14 seconds to be finished, meaning all 22 591 pieces were done by the two of us in 316 274 seconds, that makes 5271 minutes, which equals 87,8 working hours.

10

6 Anetta Mona Chiša a Lucia Tkáčová
Things in Our Hands
Objects casted from melted euro coins, 2014

Things in Our Hands je séria sôch vyrobených z roztavených euromincí, ktoré vyzerajú ako záhadné nástroje, zbrane temného kultu alebo neidentifikovateľné archeologické nálezy. Odliatky sú tvrdé a krehké, špicaté a oblé, ostré a ergonomické, pragmatické a zvláštne. Peniaze sú tu oslobodené od svojej symbolickej hodnoty a môžeme ich použiť ako pästné klíny alebo ako užitočné prostriedky pre prežitie – na kopanie, rezanie, bodanie a rozdeľovanie. Podobne ako naratív peňazí samotných, tieto sochy sledujú posun od konkrétneho k abstraktnému. Vyrobené ľudskými rukami a dediace ich tvary, zosobňujú sladkohorký vzťah medzi našimi telami a peniazmi a ich efemérnosť, a predznamenávajú ich zánik.

Dielo Things in Our Hands stelesňuje stav pred a po existencii peňazí v našom svete a materializuje dva koncové body ich trajektórie. Na jednom konci sú zakorenené v prehistórii, v časoch predtým ako boli peniaze vynájdené, keď spolupráca predchádzala súťaženie a vlastníctvo neinfikovalo ľudské interakcie. Na druhom konci predznamenávajú poapokalyptickú budúcnosť, keď sa peniaze stanú bezcennými a rátajú sa alebo používajú len ako čistá matéria. Práca Things in Our Hands môže vyzeráť ako fosílie z minulosti, ale v skutočnosti predvída fosílie z budúcnosti.

Hodnota je fikcia, matéria je reálna.

Things in Our Hands is a series of sculptures made out of melted euro coins, looking like mysterious tools, weapons of a dark cult or unidentifiable archaeological findings. The casts are hard and fragile, pointy and round, sharp and ergonomic, pragmatic and strange. Here, money is liberated from its symbolical value and can be used as hand-axes, as useful survival means: for digging, cutting, stabbing, splitting. Similarly to the narrative of money itself, these sculptures trace the shift from concrete to abstract. Made by human hands and inheriting their shapes, they incarnate the bittersweet relation between our bodies and money, the ephemerality of both, and foreshadow their ends.

Things in our hands embody the state of before and after the existence of money in our world, they materialise the two end points of its trajectory. On one end, they are rooted in pre-history, in the times before money was invented, when collaboration preceded competition and ownership did not infect human interactions. On the other end, they are forecasting the after-apocalyptic future when money becomes valueless and can only count and be used as pure matter. Things in our hands might look like fossils from the past, but in fact they prefigure fossils from the future.

Value is fiction, matter is real.



Barbora Kleinhamplová
& Tereza Stejskalová
SLEEPERS' MANIFESTO, video 18', 2014

14

Manifest spáčov vyjadruje revoltu voči neskoro kapitalistickej spoločnosti, ktorá len príliš rýchlo beží bez toho, aby vedela kam, ktorá oslavuje akciu pre seba samú a ktorého hrdinami/hrdinkami sú tí/tie, ktorí/é obetujú spánok pre úspech. Manifest vyslovuje túžbu po odlišnom svete, kde sú spánok a oddych hodnotné samy v sebe. Vychádza z našej vlastnej skúsenosti a skúsenosti ľudí okolo nás, ktorí trpia nikdy nekončiacou únavou, úzkosťou a nepokojnosťou. Nazývame to námesačným stavom sleep-mode (spiaci režim) vedomia. Tento názov odkazuje na technológiu, ktorá nie je ani vypnutá ani zapnutá a tiež naznačuje, koľko zo životov je penetrovaných technológiou bez ohľadu na spoločenský status. Manifest spáčov je projekt o spánku ako symptóme našej súčasnej spoločnosti.

Sleepers' Manifesto expresses revolt against late-capitalist society which is running only too fast without knowing where, which celebrates action for it's own sake and whose heroes are those who sacrifice sleep for success. It expresses a desire for a different world where sleep and rest are valuable in themselves.

It comes from our own experience and those around us suffering from never-ending tiredness, anxiety and restlessness. We call this somnambulist state of consciousness "sleep-mode" that refers to technology that is neither turned off nor turned on. This name also indicates how much of lives are penetrated by technology whatever our social status. Sleepers' Manifesto is a project about sleep as a symptom of our current society.

15

Barbora Kleinhamplová
& Tereza Stejskalová
Sleepers. A three-act play with six actors.
performance / theatre play 40', 2014

Hra bola prezentovaná v galérii Tranzitdisplay (Praha, apríl 2014). Spánok je nevedomý stav, ktorý je v ohrození. Avšak, napriek všetkým minulým a súčasným snahám ho ukázať, stále uniká absolútnej kontrole. Oddeluje nás od sveta bdelych, či už sa nám to páči alebo nie. Všetci vieme, že skôr či neskôr zaspíme. Niekedy dokonca bez toho, aby sme o tom tušili. Každý bojujeme s nespavosťou a únavou. Zaspávame, keď chceme bdieť a nemôžeme spať, keď netúžime po ničom inom. Spánok je vo svojej podstate radikálne demokratický a rovnostársky. Transformuje nás všetkých na nevedomé telá a rozmazáva naše inak pevné presvedčenia, myšlienky a vízie.

The play was performed in Tranzitdisplay gallery (Prague, April 2014). Sleep is an unconscious state that is in danger. Yet; despite all the past and present attempts to discipline it, it still evades total control. It separates us from the world of the wakeful whether we like it or not. We all know that sooner or later we fall asleep sometimes even without our being aware of it. We all fight insomnia and fatigue. We fall asleep when we want to be awake and we cannot sleep when we would wish nothing else. Sleep is in its essence radically democratic and egalitarian. It transforms all of us into unconscious bodies and blurs our otherwise firm convictions, ideas and visions.

Projekt Nylonové súvislosti sa dotýka témy prekarizácie v oblasti kultúry a umenia – skúma stav ekonomickej a spoločenskej neistoty a frustrácie plynúcej z nestabilnej a nedostatočne finančne ohodnotenej práce. Jana Kapelová oslovila svoje kolegyne – umelkyne, historičky umenia a kurátorky – s prosbou, aby spisali a podelili sa o svoje pracovné skúsenosti a aktuálnu profesnú situáciu doliehajúcu na ich osobný život. Tieto osobné výpovede, s ich subjektívnosťou, niekedy možno skresleným no bezprostredným pohľadom na vec sú motivované nielen potrebou odhaľovať a zverejňovať nepohodlnú realitu, ale predovšetkým sprostredkujú všeobecný pocit žien pôsobiacich v kultúre. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že tu ide o číre ponosovanie sa, neproduktívne sťažovanie a pasívne utápanie sa či už v utržených krivdách alebo vo vlastnom zlyhaní. Formou kolektívnej performance však vytvára priestor na uvedomenie si spoločne zdieľanej situácie, na seba-reflexiu v porovnaní a v spolupatričnosti s druhými disponujúcu emancipačným potenciálom stať sa aktívnym subjektom. Performovanie výpovedí zostavených do podoby fiktívnych dialógov pomenúva súvislosti, ktoré sú síce všeobecne známe, no obchádza sa okolo nich potíchu, alebo len s malou mierou kritiky a takmer žiadnou iniciatívou usilujúcou o ich zmenu. Sú typické pre oblasť kultúry, ako aj pre ďalšie oblasti, kde je práca stotožňovaná viac so životným poslaním než s obživou. Pomenávajú rodový aspekt problematického fungovania umeleckej prevádzky ako feminizovanej oblasti, s jej marginalizovaním a mzdovou nerovnosťou. Rovnako paradoxnú situáciu, kde usilujeme o zlepšenie spoločnosti, no vlastné neúnosné podmienky, ako málo či vôbec platená práca, fungovanie na základe krátkodobých projektov a neistých grantov sú prijímané

Project Nylon relations deals with the precarisation in the area of culture and art – it explores the situation of economic and social insecurity implicated by unsteady work and insufficient pay. Jana Kapelová turned to her colleagues, the women among artists, art historians and curators, and asked them to write down and share their work experiences and describe their current work situation as it weighs on their private lives. These personal testimonies, with all their subjectivity and deformed though immediate perception, aren't motivated only by a need to disclose and publicize the unpleasant reality but also by the desire to express the general views of women working in culture. At first, it may seem as a pure complaining, unproductive fault-finding and passive pining at both suffered injustice and their own failures. Through a collective performance, though, she creates a space for awareness of the shared situation and self-reflection by comparison and by shared fellowship, i.e. the self-reflection that provides the emancipatory potential of becoming an active subject. Performing the accounts compiled into fictitious dialogues highlights

ako prirodzená a trvalá súčasť systému. Systému, ktorý idealizuje a presadzuje individualizmus a súťaživosť nad pozitívnym konsenzom v spoločnosti.

the relations that are generally known but are usually ignored. The only attention they draw yields only a weak critique and almost no endeavor to do something about them. One can usually find them in the culture but also in other areas where the work is motivated by self-fulfillment rather than by making a living. They stress the gender aspect of the problematic operation of the art world as a feminised area with its marginalization and pay inequality. There is a similar paradox when we try to better the society but the unbearable conditions such as poorly paid or unpaid work, working on short-term projects and with uncertain funding are accepted as a natural and stable part of the system, i.e. the system that glamorizes and enforces individualism and competition at the expense of a positive social consensus.

1

NULOVÁ MZDA

VÝZVA PROTI NULOVÉ MZDĚ

Komu: představitelům kulturních příspěvkových organizací, státních, krajských a městských galerií a center současného umění financovaných z veřejných rozpočtů

Věc: Chceme upozornit na neochotu institucí platit honoráře umělcům a dalším kulturním producentům, například kurátorům „na volné noze“. V této výzvě chceme připomenout důsledky takového konání a vyzýváme vás, abyste změnilí svůj přístup k těm, bez jejichž spolupráce by nebylo možné vytvářet a realizovat kulturní program, kvůli němuž jsou kulturní instituce zřizovány.

Pokud umělcům/umělkyním neplatíte honorář (nemluvě o tom, že v některých případech ani nepřispíváte na produkci uměleckého díla), je to výraz hluboké neúcty k hodinám, dnům či měsícům práce, jež vyústila ve výstavu či kulturní program. Odmítáte tím zároveň nést odpovědnost za životní podmínky kulturního producenta, jehož práce legitimizuje existenci vaší instituce. Přesouváte ji na někoho jiného, především na autora/autorku, uměleckou komunitu, rodinné příslušníky či komerční sektor. Svě zaměstnance přitom oceňujete stejně jako všechny ostatní, kteří se na výstavě či projektu podílí (grafické designéry, kustody, veškeré externí služby atd.). Klademe si proto otázku – proč jsou umělci a umělkyně (a někdy i kurátoři či kurátorky) jediní lidé z dlouhé řady dodavatelů prací a služeb, kteří honorář nedostávají? Vždyť bez nich by primární služba, kvůli níž je galerie zřizována z veřejných zdrojů, zůstala nenaplněna a prostor galerie by zůstal prázdný. Činnost institucí závisí na čilé umělecké scéně, jejich zájem i podpora by se měly přirozeně týkat i životních podmínek těch, kteří ji vytvářejí.

Možná se domníváte, že vystavením uměleckého díla přispíváte k autorově

Call Against Zero Wage

To the representatives of cultural organizations operated by state, region, or city as well as the centers of contemporary art financed from the public budget: We wish to point out the lack of willingness on the part of art institutions to pay fees to artists and other cultural producers (e.g., free-lance curators). In this call we address the consequences of such a behavior and we call on you to change your approach towards those without whom you could not realize the cultural program – the reason the institution exists in the first place. If you don't pay artists and curators fees (not mentioning the fact that in some cases you don't contribute to the production of the work or program), it is a sign of a lack of respect towards the cultural producer and the hours, days, or months of work that resulted in an art exhibition or another form of cultural program. You thus refuse to take the responsibility for the living conditions of the cultural producer, whose work legitimizes your existence. You leave it to others – the author himself/herself, the art community, family members or the commercial sphere. However, you do pay your employees as

viditelnosti, zvyšujete tak jeho cenu na trhu a právě tím jej odměňujete. Rádi bychom poukázali na skutečnost, že galerie a muzea výtvarného umění byla od svého vzniku součástí veřejného prostoru. Jako taková aspirují na společenskou relevantnost, která se nevyčerpává zdaněním cen za prodaná umělecká díla. Tak jako jiné veřejné statky i ty umělecké vyžadují institucionální podhoubí pro tvorbu, prezentaci i kritickou recepci. Mělo by pak být samozřejmé, že všechny složky podílející se na tvorbě, prezentaci a recepci umění v galeriích financovaných z veřejných prostředků najdou své místo v alokaci financí určených na spravování těchto institucí.

Galerijní instituce nejsou reklamním prostorem udělujícím umělci komerční „rating“ za peníze daňových poplatníků. Umělec akulturní producent není podnikatel ani spekulant. Neinvestuje do nejistého zisku v budoucnosti. Jeho či její práce je důvodem, proč veřejnost instituce navštěvuje a to bez ohledu na to, co se s ní stane v budoucnosti. Zneužíváte skutečnosti, že tu existuje stále se doplňující řada umělců, kteří jsou ochotni uvěřit příslibům symbolického či finančního zisku a na úvěr znovu naplnit výstavní prostor vaší instituce.

Je rovněž nutné vzít v potaz, že umění se v posledních letech proměnilo a s ním i postavení galerijní instituce. Umělec již delší dobu netvoří jen artefakty v soukromí svého ateliéru. Dnes je to právě instituce, která stimuluje uměleckou tvorbu a podstatným způsobem se na ní podílí (např. kurátorským zadáním). Některá díla dokonce existují pouze v časoprostoru výstavy a v komunikaci s návštěvníkem, jsou nepřenositelnou (a neprodejnou) kvalitou. České instituce se musí také s touto tendencí umělecké tvorby, jež se objevila v posledních padesáti letech, adekvátně vyrovnat a aktivně na ni reagovat – a ne se stavět do pasivně agresivní pozice nezájmu, neúčasti a nepochopení.

well as all the others who participate in the project/exhibition (graphic designers, gallery guards and all the other services providers). Why are the artists (and sometimes also the curators) the only people from the long chain of service providers who do not get any honorarium? Without them you would not be able to fulfill the specific role of a gallery funded from the public budget, the exhibition space would remain empty. The activity of the institution depends on the existence of a thriving artistic scene, it should therefore consider the living conditions of those who are part of it.

Perhaps you think that by exhibiting an artwork you contribute to its author's visibility and in this way you raise the value of his work in the market and this should be his or her reward. If this is the case, we would like to point out that art galleries and museums have been since the beginning a part of the public space. They strive for social relevancy that is not exhausted by the tax paid when an art work is sold. As do other parts of the public sphere, also art requires institutional structure for creation, presentation and critical reception. It should be taken for granted that all the activities involved in creation, presentation and reception

Umělec či kurátor na volné noze je pro vás rovnocenným partnerem, mělo by tedy být samozřejmé, že finanční i jiné podmínky výstavy či projektu jsou transparentní a předem jasné stanovené.

Můžete namítnout, že v čase úsporných opatření mají instituce omezený rozpočet. Ale ani když omezený nebyl, nejednali jste jinak. A je to právě v době krize, kdy je zřetelné, že by galerijní instituce měly přehodnotit své priority, přestat parazitovat na voluntarismu umělců, kurátorů a jimi vytvořených strukturách a začít umění podporovat – nikoliv mu jen poskytovat dočasný prostor pro vystavení.

Hynek Alt, umělec
Zbyněk Baladrán, umělec
Jan Haubelt, umělec
Vít Havránek, kurátor
Václav Magid, umělec a kurátor
Pavla Sceranková, umělkyně
Jiří Skála, umělec
Jakub Stejskal, teoretik
Tereza Stejskalová, kurátorka
Pavel Sterec, umělec
Tomáš Svoboda, umělec
Jiří Thýn, umělec
Tomáš Uhnák, umělec
Aleksandra Vajd, umělkyně
Dušan Zahoranský, umělec a kurátor

of art in galleries funded by public finance are taken into account and allocated in the budget dedicated to manage these institutions.

Galleries are not advertising spaces supposed to provide the artists with commercial "rating" for the tax-payers' money. The artist or cultural producer is not a businessman who invests into an uncertain future. His or her work is the reason people visit the institution no matter what happens with it in the future. You take the advantage of that there is an endless line of artists who are willing to believe in the promise of a symbolic or financial gain and fill your exhibition space on credit.

It is also necessary to consider that art has transformed itself in the recent years and so did the art institution. The artist does not create artefacts in the privacy of his/her studio. Today, it is the institution that stimulates artistic practice through a curator's assignment. Some works exist only in the space and time of an exhibition, in the communication with the audience and are therefore difficult if not impossible to sell. Czech institutions have to come to terms with this tendency of art and not be passively aggressive lacking interest and understanding.

MOHAMMAD SALEMY

Tvorbu je třeba omezit na povrch

The artist and curator should be an equal partner and the financial and other conditions of the project should be transparent and stated beforehand.

You could object that that in the times of austerity measures the budget is limited. However, also when it was not so limited, you did not act very differently. It is precisely in the times of crisis that it becomes clear that gallery institutions should reconsider their priorities and stop exploiting the enthusiasm of artists, curators, and the structures they have created. It is time to actually support art and not only provide it with a temporary exhibition space.

Hynek Alt, artist
Zbyněk Baladrán, artist
Jan Haubelt, artist
Vít Havránek, curator
Václav Magid, artist and curator
Pavla Sceranková, artist
Jiří Skála, artist
Jakub Stejskal, theoretician
Tereza Stejskalová, curator
Pavel Sterec, artist
Tomáš Svoboda, artist
Jiří Thýn, artist
Aleksandra Vajd, artist
Dušan Zahoranský, artist and curator

1. Mámeli se na základě předpokladu, že umění vždy existovalo, pokusit vysvětlit jeho danost, musíme zároveň přijít s takovým konceptem umění, který bude odpovídat existujícím uměleckým dílům a jejich dějinám. Kdybychom naopak brali dosud vytvořená díla jako základní předpoklad pro vyhodnocení toho, zda je vůbec možný nějaký nový druh tvorby, mohli bychom rychle zjistit, že mnoho věcí považovaných dnes za umění vlastně vůbec uměním není. Pokud máme uchovat cokoli, co bychom mohli označit jako umění, musíme se snažit porozumět nejen tomu, co umění je, ale také tomu, co vytváří anebo by mělo vytvářet.

2. Shodnemeli se na tom, že naivní humanismus představuje největší problém soudobého umění, pak se ukáže, že řešení tohoto problému rozhodně není triviální. Zavrnutím představy, že různorodé subjektivní interpretace umění jsou smyslem jeho existence, můžeme rozbit celou strukturu současného uměleckého paradigmatu. Nicméně problém antropocentrického umění neleží pouze v potenciální různorodosti interpretace, ale také v rozvolnění epistemických standardů jeho hodnocení. Problém leží v myšlenkovém zkratu, kdy je hodnota uměleckého nápadu chápána pouze jako relativní vůči uměleckému aktu, který tuto hodnotu v praxi stvořil.

3. Z tohoto důvodu nemůže mít umění jako produkt hodnotu samo o sobě. Umění se vždy týká problematiky zpřístupnění. Proto musí odpovídat na otázku, jakým způsobem tvorba uměleckého díla zpřístupňuje a ovlivňuje myšlení tvůrce i diváka. Umělecká činnost tedy nemůže být pouze formální hrou. „Formalizace“

1. If we were to begin with the assumption that art has always existed, and try to explain its givenness, then we would have to create a concept of art that fits within the set of existing artworks and their histories. However, if we instead begin by developing a concept of art as a condition in order to understand whether a new kind of art is possible, then we could very well find out that today, much of what is taken to be art simply isn't. If we are to hang onto anything that might be called or resemble art, our efforts have to include not only understanding what art is, but also what art does, and even more importantly what it ought to do.

2. If we take naive humanism as art's main problem today, then the solution can become a nontrivial one. By removing the diverse and subjective interpretations or experiences of art as its condition of possibility or telos, we can collapse the entire edifice of the dominant art paradigm. However, the problem of the existing human-centered art does not only lie in its variegated interpretation, but also in the relaxation of epistemic standards for the adjudication of its value. Moreover, the problem lies in the short circuit with which the value of an artistic proposal is gauged as being only relative to the artistic act with which it is affirmed and produced.

zahrnuje individuální schopnost pracovat s omezením, které mu klade žánr, médium, výstavní prostor nebo obecnost. Tento fakt má dalekosáhlejší dopad, než jakým jsou čirá hra a experimentování. Umění by nemělo být hravé pouze po formální stránce. Měli bychom ho chápat spíše jako způsob navigace v kognitivnějemové topologii.

4. Problematika umění nemůže být vyřešena na úrovni nazírání a interpretace. Smysl konceptuálních interpretačních praktik se neodvíjí pouze od konfrontace diváka s uměleckým dílem, ale zahrnuje také konceptualizaci, která umožňuje samotný akt stvoření daného díla. Na úrovni výroby neuznává umělec pouze „techniku“ v širším slova smyslu, ale udržuje také určité principy své tvorby. Umělec začíná s jistým souborem myšlenek a s určitým přístupem k dosavadnímu vědění. Stejně tak chápe, nakolik se výsledkem uměleckého díla záměrně otevírá vůči nahodilosti. Tento typ díla je procesem a příliš se neliší například od způsobu, jakým funguje vysokorychlostní algoritmické obchodování.

5. Ačkoliv umění nemůže být chápáno pouze v souvislosti se signálem, informací, řečí nebo pravidly, nemělo by být vykládáno ani pouze prostřednictvím neurčitě a interpretativní bio-fenomenologické zkušenosti v prostoru muzea, galerie nebo na jakémkoli jiném veřejném místě. Přitom ale nemůžeme divákovi upírat jeho víru v to, že svou zkušeností dílo završuje. Budoucí síla umění závisí na jeho schopnosti mnohotvárnosti a přízpůsobivosti vůči různým platformám. Aby umění čelilo strojům, musí opustit majestát lidství a stát se plně procesuálním a přenositelným.

6. Mít na umění konceptuální a racionální nároky znamená tvrdit, že jeho hodnota nezávisí pouze na konceptuálním a neurčitěm aktu individuální

3. This is why art as a product cannot have value by itself. To simply assume that any act of creative affirmation by humans is good in itself is precisely what allows the relativist assertion that "everything is art" to never exhaust itself. Art must respond to the problem of enablement, i.e., how the making of artworks enables both the maker and the viewer to think. Thus, art production cannot be merely formal play. "Formalization" involves one's ability to work within constraints set by the genre, medium, display space, and/or the audience. This has far more import than pure play and experimentation. If anything, rather than being playful in relation to form, art needs to be approached as a strategy of gaming the cognitive-sensible topology, or the surface of the work.

4. Art's problem cannot be solved at the level of viewing and interpretation. This is because the conceptual import of interpretive practices does not merely occur correlationally from the viewers' confrontation with a produced work of art, but involves a type of conceptualization that allows a work of art to become possible in the first place. At the level of production, the artist not only utilizes a "technique" in the larger sense of the term, but also introduces sufficient fidelity to maintain certain assumptions. The artist does so in order to maintain the functionality of the work, while speculating on how cognition automatically generates assertions about art's metaphysical availability to the viewer. The artist begins with a certain

interpretace, chápaném jako výsledek subjektivního nazírání. Tvorba uměleckých objektů musí být znovu podmíněna tvůrčím záměrem autora, který je beztak v díle přítomen svým „podpisem“. Zachovat tuto křehkou rovnováhu znamená aktivovat funkce dané práce na úrovni povrchu, aniž bychom upadli do spirály humanismu.

7. Z hlediska diváctví funguje sociální rozměr umění uvnitř určitých omezení (například prostorových a materiálních), ovlivňujících jeho podobu. Proto musí tvůrčí akt propojit materiální a společenský rozměr díla, aby nastolil nová pravidla, nebo, chceteli, aby měl vůbec nějaký význam. V opačném případě umění nezbyvá než udržovat svůj monopol vůči společenským hodnotám a operacím, jakými jsou náboženství nebo politika reprezentace.

8. Existuje zásadní rozdíl mezi dvěma koncepcemi umění: první je obecná a zahrnuje všechny lidské aktivity zaměřené na nové formy krásy nebo na bezpodmínečné a nedefinovatelné hodnoty. Toto pojetí zastřešuje různorodá média, jako jsou například literatura, divadlo, hudba, architektura, film, hry. Druhá, užší koncepce označuje strategie v rámci galerií a muzeí, včetně těch, které se snaží tuto tradici překonat. Většina lidí má na mysli druhou koncepci, když mluví o umění. Tuto omezenou definici udržuje pohromadě pouze historická nehybnost a ekonomická moc.

9. Moderní definice umění, která upřednostňuje jeho vizuální rozměr, dodává dějinné události esenci prostřednictvím muzeologie a fotografie. Obě tyto technologie legitimizují dnešní umění skrze jeho historický předobraz a skrze rituál, který známe jako vystavování současného umění. Výstavní prostor plní funkci sekulární katedrály a propůjčuje uměleckým dílům

set of ideas and access to a level of already produced knowledge, as well as an understanding of how proactive risk-taking opens up the outcome of the artwork to contingency. This type of work is a process and is not that different from, for example, the way high-speed algorithmic trading works. A simple wormhole effect is created using a revolved curve, a projected grid, and a light. Made using Autodesk Maya, this image is best known as desktop wallpaper.

5. While art cannot be conceived only in terms of signals, information, language, and rules, it should also not be legitimated strictly through its indeterminate and interpretive bio-phenomenological experience in a designated space called the museum, gallery, or any given public space. Nor can any faith be restricted to the viewer for the artwork's completion through experience. The future valence of art will depend on its modularity and adaptability to multiple platforms. For art to face the machines, it needs to leave the church of humans and become fully processual and transmittable.

6. To have conceptual and rational demands from art is to state that whatever value artworks have does not just reside in the conceptually indeterminate notion of interpretation, understood to be exclusively on the side of the subjective act of viewing. Art-making, therefore, must concern itself with the productive intentions of the maker, which one way or another will always be worn like an identity tag on art's sleeve. To maintain this fineness means making the

rozměr metakvality. Zaměňuje umělecká díla za to, co jsme výše označili jako obecnou podobu umění, aby kolonizoval a nárokoval si všechny tvůrčí přístupy ve jménu současného umění.

10. Příchod umění budoucnosti přímo závisí na dvou zásadních předpokladech. Za prvé, umění zítřka musí být osvobozeno od omezeného mechanismu dějin umění a zvláště pak od onoho dlouhého a silného řetězu, který je váže k tradici modernismu. Za druhé, umění se musí vymanit z role nositele významu – tedy z role, která jeho vývoj dlouhodobě doprovází. Pokud chceme umění osvobodit z područí lidské dominance, musí být tyto dvě podmínky splněny. Musíme se zeptat sami sebe: jaké podmínky propůjčily vizuálnímu umění v západní kultuře takovou zásadní roli? Tato otázka po nás žádá, abychom přepsali dějiny uměleckého významu v celé západní filosofii, od pravěku až po dnešek.

11. Osvobodit umění od jeho dějin a ontologie znamená uvolnit jeho vazby na lidskou minulost, aby mohlo již dnes odhalit svou mechanickou budoucnost. Umění se však nesmí úplně zbavit své role nositele významu, dokud neodhalíme pravou formu ateismu, který ne- guje jak bohy, tak vitalismus přírody, lidí, materiálního světa, řeči i strojů. Do té doby musíme zajistit, aby umělci nebyli těmi, kdo se snaží sami tvořit význam.

12. Lepší definici i úlohu umění můžeme vytvořit pouze tehdy, pokud překonáme jeho dějinnou nehybnost trvající od 20. století. Tuto nehybnost má na svědomí posedlost umělců otázkou po identitě umění, jež je spojená s porušováním téže identity už pro samotný akt porušení. Když se tato tendence spojí s postmoderním puzením k diverzitě a pluralitě, vznikne prostředí katastrofického nedostatku kritérií pro tvorbu soudů o umění. Dnešní umění

functions of the work executable on the level of the surface without succumbing to humanist feedback loops.

7. On the level of viewership, the social aspect of art operates according to certain constraints such as the spatial and material limits that inform and also constrain its appearance. This is why the art part of art-making must crisscross both the material and social levels of its production in order for it to reasonably assert new rules, or as some might say, have any meaning. Otherwise, what remains for art to accomplish besides habitually assuming its monopoly on certain kinds of social values and operations, like religion or representational politics?

8. There is a fundamental distinction between two senses of art: a general one, which includes all human activities aimed at new forms of beauty or unconditional and indefinable value—the various media and their historical accretions, such as literature, theater, music, architecture, cinema, games; and a more specific sense, as an identifiable gallery – or museum-based practice that includes various historical performative attempts to break with itself. Most people talk about art in reference to the latter of the two. This limited definition, of course, has little more than historical inertia and economic power holding it together as a concept. Isn't this why it endlessly invites the relativist wisdom of curators and critics, since it presumes to articulate a motley collection of practices that seem

je nuceno k produkci přebytečných, sebestředných děl: když se porušování tradice stane jedinou hybnou silou, důsledkem je snaha prosadit svou vůli proti jakýmkoli omezením. Nakonec se z umění stává akt, jehož autorita a hodnota jsou posváceny automaticky v momentu tvorby.

13. Neomalému spojování umění s vědou se musíme vyhnout jako čert kříží. Umění dneška nemá žádný epistemický vliv, a pokud ano, pak pouze jako vedlejší účinek. Navzdory tvrzení o tvorbě vědění skrze kvalitativní i kvantitativní vědecké projekty si dnešní umění neklade za cíl nějaké vědění skutečně vytvářet.

14. Dopad umění na vědění – jeho schopnost učinit vědění přístupným – vždy odpovídal teoretické a estetické slepotě vědy, která podle obecného mínění vědění vytváří. Vzhledem k tomu, že je umění považováno za typ racionality se specifickým přístupem k manipulaci s formou a materiály, představuje typ technologie hledající odpověď na ty epistemologické nedostatky, na které věda nemá trpělivost. V tomto ohledu musí být umění chápáno z hlediska jeho zamýšlené i nezamýšlené role, a snad i v kontextu jeho nahodilé společenskokognitivní úlohy uvnitř oddělené komunity uměleckých profesionálů, kteří jsou skutečnými dělníky v oboru umělecké tvorby.

15. Samozřejmě by se dalo namítnout, že současné umění, tedy umění v užším smyslu, může poskytnout ryzí intersubjektivní prožitek, který následně může spustit jedinečný sled úvah, a umění tak může být přetvořeno za účelem produkce jistých názorů nebo jistých společenských standardů. Avšak v našem stavu přesycení všemi možnými, neustále přístupnými médii se musíme ptát, zda vůbec potřebujeme umění, které by skrze svou profesionální formu a technickou řeč tvořilo tento typ společenské konstrukce.

radically variegated in content but are secretly conjoined?

9. The modern definition of art that privileges its visual character essentializes the historical incident of modern art through museology and photography—two powerful nineteenth-century technologies. They legitimate today's art through its historical mirror image and the materiality of the ritual called exhibiting contemporary art. The exhibition space imbues artworks with a meta-quality within these secular cathedrals of sorts, conflating works with what we identified above as the general sense of art in order to colonize and lay claim to all other creative practices under the name of contemporary art. A project of Vladimir Ilyich Lenin's plan for "Monumental Propaganda," Vladimir Tatlin's vision for Russian modernity only made it as far as the model stage, but lives on for us in screen-shot courtesy of Salemy.

10. The emergence of a future art will directly depend on two fundamental conditions. First, the art of tomorrow needs to be freed from the shackles of the logic of art history and particularly the long but thick chain that leases it to modernism. Second, art needs to be freed from serving as the purveyor of meaning, a duty that accompanies this history. These two conditions are needed if we are seeking to secularize art from its domination by humanity. This double liberation does not require the re-elaboration of art's significance; on the contrary, it requires a form of downgrading rather than

16. Pouze skrze tento omezený úhel pohledu může být umění začleněno do schůdného paradigmatu vědění, jež se vymaní z konceptuálních pastí, tolik oblíbených mezi umělci, kteří hodnotu své práce ospravedlňují srovnáváním s užitkovou hodnotou vědy. V tomto směru se necháváme unášet zakouzeným proudem romantismu a humanismu. V dnešní době o sobě mnoho umělců tvrdí, že vykonávají práci vědců už jenom tím, že ve svých pracích ztvárňují výsledky systematických projektů: je zde umělec jako historik, umělec jako sociolog, umělec jako antropolog a dokonce i umělec užívající prvky neurologie, fyziky, matematiky a jiných vědeckých oborů. Na druhé straně bychom stejně tak měli svrhnout hodnotu vědy z piedestalu, na kterém se momentálně nachází.

To však není totéž jako tvrdit, že umění nevytváří žádný typ vědění. Když připustíme, že ne všechno vědění je posvátné a že umění nevytváří žádné objektivní vědění, uvědomíme si, že kognitivní směřování umění je odlišné od vědeckého zkoumání a naopak. Pokud se nesoustředíme v první řadě na vědění a zaměříme se místo toho na umění jako na platformu, která dovede překlenout rozestup mezi vnitřním rozměrem uměleckého světa a jeho vnějším, pak nám umění poskytne formy vědění, jimiž se věda nikdy nezaobírala a zaobírat nebude.

17. Aby umění 21. století získalo nový účel, je třeba je omezit na exaktní vědu o povrchu, neboli na nejmenší část toho, co estetická teorie nazývá formou. Forma není nic jiného než interakce a vzájemné překrývání různorodých topologických povrchů. Forma je tím, co pluralita povrchových efektů pokládá na povrch vnímání. Jako věda o povrchu se umění musí vyrovnat se svým vlastním metafyzickým nedostatkem a dále se musí stát tvůrčím v rámci svých omezených, povrchových možností. Tato hluboká věda o povrchu hraje zásadní roli při budování

elevation. We must begin by asking ourselves: What conditions have made visual arts a concern of Western culture? This question requires us to rewrite the history of the rise of art's significance in relation to Western thought and philosophy from the prehistoric ages to our own time.

11. Art's extraction from its history and ontology is a separation that only loosens its ties to its human past so it can invent today its machinic future. By positing truth, in the future art will be able to maintain its negative condition of skepticism, and simultaneously focus on the positive conditions required to construct new perspectives. However, art cannot rid itself completely of meaning until the emergence of a true form of atheism that negates not only gods but also the vitalism of nature, the human, the material-universe, language, and, finally, the machine. Until then, we have to ensure that artists are not the ones intending to produce direct meaning.

12. We can only carve out a better definition and role for art if we forgo its historical inertia from the twentieth century onwards. This has constituted artists' obsession with both defining art and transgressing its definition for no other purpose than transgression itself. When combined with the postmodern compulsion for difference, diversity, and multiplicity, this originates nothing other than a catastrophic lack of criteria for making judgments on art and the consequent indeterminacy of contemporary art. This has reduced today's art practice to redundant

stereoskopické vize umění/vědy. Je třeba odebrat umění jeho metafyzické trumfy a přimět ho uvědoměle pracovat v rámci své vlastní ontologie. Toto je první krok na dlouhé cestě, na jejímž konci se umění stane opravdovým způsobem myšlení. Aby umění bylo vůči vědě autonomní, musí nejdříve ovládnout vlastní doménu. Tato strategie obnáší vidět umění nikoli jako jev omezený lokálním dopadem jeho povrchových kvalit, ale jako prostředek překonání této lokálnosti.

18. Z hlediska estetiky je však umění objektivní vědou o povrchových efektech. Slupka, skrze kterou umění zasahuje do okolního světa, otevírá jeho potenciál stát se nosnou platformou. Je nezbytné redukovat umění na samotný povrch, pokud chceme předat jeho ideu i praxi našim strojům. Jako příklad lze uvést podobu a atmosféru fikčních světů nebo estetiku společenského porozumění a vztahů. V takovýchto kontextech může umění zpřístupnit vědění jak pro lidi, tak pro stroje. Na této vyšší úrovni, která se bohužel z naší pozice jeví jako dosti omezená, může umění poskytnout metody komprimování skrze svou formu. Dobrymi metaforami a příklady této myšlenky jsou čárový kód, QR kód nebo emotikony. Časoprostorové napodobeniny těchto jednoduchých forem, které umožňují interakce člověk-člověk, člověk-stroj nebo stroj-stroj, jsou jen jedny z mnoha možností. Afektivní optické a akustické výměny uvnitř vesmíru, určitěho prostředí a mezi žijícími bytostmi byly vždy bezdrátové a velmi úspěšné v podpoře života. Komprimace musí však být chápána v návaznosti na roli umění při tvorbě kognitivních procesů, a ne jako uctívaná tvorba speciálního hyperkognitivního a luxusního produktu.

19. Umění nám může pomoci lépe chápat rozdíl mezi poskytováním vhledu a vytvářením vědění. Umění, stejně jako filosofie, již není metodou „znalosti

affirmative creations: as transgression for its own sake becomes the sole driver, the corollary impulse is the imposition of one's will over any and all existing constraints. Finally, art becomes an abrupt intervention whose authority and value are endowed automatically in the act of creation—even if, paradoxically, this very occurrence is indexed within its particular history of formal play and transgression.

13. As an important juncture, we have to avoid the vulgar equation between art and science like the bubonic plague. Today's art has no direct epistemic effects, or if it does, they are merely contingent. Despite claims about the production of knowledge via qualitative or even quantitative research projects, which might be effective for the purpose of art funding, art today is not directly about knowledge production. In fact, the only way that we might positively recuperate art is by preventing it from masquerading as a form of intuitive knowledge by colonizing all other forms of creativity, including design. The status of each of the visual arts, as they operate today, has to be understood as a species belonging to a wider genus and not the other way around.

14. There is always a pendular movement between art's impact on knowledge—its capacity to make knowledge cognizable—and the theoretical and aesthetic blindness of the sciences, which supposedly produce knowledge. Considered as a mode of rationality with a particular way of accessing and manipulating its outer

o něčem", ale spíše „znalostí, jak něco dělat". Umění jako objekt i proces se může stát tvůrcem vědění tím, že zpřístupní světu sadu schopností, se kterými může pracovat, spíše než aby prosazovalo nebo potvrzovalo určitý koncept. Skrze materiální možnosti uměleckého díla, anebo díky časovému rozměru jeho tvorby a vystavování, lze zprostředkovat inteligenci – mechanickou, lidskou či obojí. Umění jako určitý vhled a jako způsob navigace, spíše než jako vědění a víra, pak může být chápáno jako umění epistemické orientace. Pro shrnutí: tvorba není umění samotné. Umění má kognitivní roli, avšak nemělo by se na něj nahlížet pouze jako na kognitivní produkt. I tento fakt odkazuje na jeho kontinuitu, a to mnohem více než jeho domnělá zaměnitelnost s ideály a praktikami přírodních věd.

20.

V tomto ohledu se role umění velmi podobá filosofii, neboť může být považováno za jistý druh kognitivního, filosofického modelování. Tím, že zpřístupňuje podmínky pro tvorbu vědění, je posedlost umění definováním sebe samého velmi úzce spjata s jeho neurčitým subjektivním dopadem na potenciální diváky. Avšak společenský rozměr umění nese menší vinu na nedůsledné neurčitosti umění než materiální tvorba samotná. Umění budoucnosti by mohlo synchronizovat své materiální a normativní nároky s těmi společenskými, čímž by umožnilo konkrétní a určité soudy. Tímto způsobem se společenský rozměr umění může opět stát vědění, které nestagnuje a není zabředlé v neurčitosti a rozmaru.

21.

Precizní umění zítřka musí překlenout rozkol mezi přírodními a humanitními vědami, ale mělo by zůstat na straně věd humanitních. Umělost povrchu může velmi lehce souznít s konstruovaností čiré myšlenky, která má svůj vlastní opensourceovaný a kolektivně vytvářený umělý povrch. Díky tomuto procesu může umění odhodlaně opustit svá

forms and materials, art is then a type of technology searching for solutions to the epistemological shortcomings for which science has no patience. In this regard, art needs to be understood in terms of its intended and unintended cognitive role, and even perhaps its contingent socio-cognitive role within the gated community of art professionals who are the real laborers involved in its social production.

15.

Of course one might argue that contemporary art, in a limited sense, can provide a genuine intersubjective experience, which may trigger a particular set of reflections, and so therefore it can be engineered to produce certain beliefs or represent certain social standards. However, in the abundance of all other forms of direct and accessible 24/7 media, do we really need art with its professional attire and technical language to create this kind of social construction?

16.

Only from this limited angle might art be integrated within an navigational paradigm of knowledge, escaping the conceptual dead ends fancied by artists who justify the value of their work by comparing it to the use value of science, a path that leads nowhere but down the enchanting Romantic humanist stream. Nowadays a great number of artists claim to be performing the labor of scientists by simply incorporating the result of systematic endeavors within their own production: artists as historians, artists as archivists, artists as social scientists, artists as anthropologists, and

vlastní tvrzení o tvorbě a přijmout svou funkci při určování limitů a možností samotného poznání.

22.

Umění, ať už s tím umělcem souhlasí či nikoli, je absencí významu zabalenou do kognitivní slupky, kterou vidíme jako povrch poznání a jako zhmotnění dějinné i sémantické prázdnoty, která ho definuje. Je to série ověřitelných tvrzení, která jsou vložena do reálného světa a zhmotněná za účelem vyplnění prázdného místa významu – je to tedy prázdnota existující v prázdnotě. Navzdory vědě, která funguje jako nevyrovnaný prostředník mezi tím, čím svět je, a tím, čím by měl být, musí umění být chápáno jako vnější forma (a to jak světa vnitřního, tak vnější reality), a tedy jako další prostředník mezi empirickým a konstruovaným, působící ve prospěch světa, jaký by měl být. V nevyrovnaném sporu mezi svou značně silnou ontologií a slabým epistemologickým potenciálem stojí umění nakonec vždy na straně epistemologie.

23.

Umění musí vyjít ze své věže ze slovnoviny, aby se mohlo vyrovnat s důsledky své existence. Ale na rozdíl od modernismů 20. století si dnes již nemůže dovolit vyjadřovat se pouze k omezením svého materiálního základu a stejně tak nemůže být chápáno jenom ve spojitosti se svým historickým vývojem a ontologií. Ačkoliv je pravda, že umění je kondenzací informací v rámci určitého prostoru, jakým je třeba pevný disk, počítačový monitor nebo výstavní prostor, neměli bychom redukovat jeho existenci například na sledování dopadů světla na úrovni nanočástic a užívat počítače k vyhodnocení praktického uplatnění těchto procesů. Umění dnes naléhavě potřebujeme proto, že může být přepracováno tak, aby dovedlo smířit lidské a mechanické subjektivity. Umění je nutné, neboť pouze skrze něj můžeme vypracovat netriviální kybernetický systém pro znovuoživení

even artists incorporating neuroscience, physics, and mathematics, and so on. On the other hand, we should deflate the value of knowledge or even science in its present constitution. This is different from insisting that art cannot produce any knowledge whatsoever. In understanding that not all knowledge is sacred and that art produces no objective knowledge, we can comprehend that art's cognitive trajectory is dissimilar to the interrogation carried forth by sciences and vice versa. Now, if knowledge becomes just a secondary concern and the focus is instead placed on art as a platform bridging the internality of the art world to its externality, art will then make available different forms of knowledge that science has not and will not be concerned with. Inherently responsive, the skin not only protects us from microbes and the elements, but also regulates body temperatures while permitting the sensations of touch, heat, and cold.

17.

Building a new purpose for art in the twenty-first century begins by downgrading it to a rigorous science of the surface, or the smallest component of what aesthetic theory refers to as form. What is form, if not the interaction and overlaying of multiple topological surfaces? What is form, if not the form that the multiplicity of surface effects place on the surface of perception? As the science of the surface, involved art has to come to terms with its metaphysical deficit and has become creative within its limited superficial resources. This deep science of the surface is the essential component

sdíleného mimolidského a etického základu. Tato práce nemůže být automatizována a ponechána výhradně na lidech či na strojích. Je třeba umění plně využít, dříve než náš přehnaný humanismus zničí možnost zrodu etické umělé inteligence. Měli bychom naše stroje naučit porozumět umění i tomu, nakolik je jeho tvorba zásadní pro společenský proces spoluindividualizace.

24. Ve spojitosti s uměním jako individuálně vykonávanou aktivitou je třeba zcela odmítnout ideál umělce jako jedinečného génia. Tendence zbožšťovat roli umělce je symbolicky spjata s představou o privilegované pozici člověka ve světě. Mimolidská podstata, kterou sdílíme s našimi stroji, bude i nadále vzdorovat subjektivním singularitám. Umění je třeba překonfigurovat tak, aby se vázalo k tomu, čím a pro co je vytvářeno – tedy ke společenství lidí a strojů.

25. Umění se nemusí bát o své publikum. Musí si uvědomit, že lidé potřebují umění daleko více než umění člověka. Autor je kritik a kurátor.

Z anglického originálu *Art after the machines* (2015), publikovaného na e-flux, přeložili Vít Bohal a Václav Janoščík. Publikováno se svolením autora.

<http://supercommunity.e-flux.com/texts/art-after-the-machines/>

for the construction of a stereoscopic vision of art/science. It involves taking away art's metaphysical credit cards and forcing it to be resourceful with its own ontology. This is the first step in the long road to art truly becoming the form of thought. For art's autonomy from science, it has to first become the true master of its own domain. This strategy entails not limiting art to just the local effects of its surface qualities, but using them as a path out of this very locality.

18. As far as aesthetics are concerned, art nevertheless produces an objective knowledge of surface effects. The skin through which art impacts its surrounding world is where its potential as a platform lies. The reduction of art to this surface level is indeed necessary if we intend to teach and pass on the idea and practice of art to our machines. Consider, for example, the look and feel of fictional worlds and the aesthetics of social insights and interactions. Art can, in such contexts, facilitate access to knowledge for both humans and machines. On this higher level, which unfortunately from our twentieth-century position may in fact seem too low, art can provide modes of compression in form. Good metaphorical examples are: the bar code, the QR code, or even emoticons. The spatiotemporal imitations of these simple forms, which facilitate human-human, human-machine, and machine-machine interaction are not necessarily limiting. Affective optical and sonic exchanges between the cosmos, the environment, and living organisms have always been wireless and

quite effective in aiding life. However, this compression must essentially be understood in terms of art's role in cognitive processes and not as the venerated production of a special kind of hypercognitive luxury product.

19. With its indirect and silent modes of address, art can help us understand the subtle difference between providing insight and constructing knowledge. Art, like the best kind of philosophy, is no longer "knowledge of" but rather "knowledge of how to do something." The goal of an artwork can be to help cement a functional cognitive product that is more real than a belief, i.e., an action—not by acting as knowledge, but as the medium of knowledge production. Art, both as an object and process, can become a facilitator of knowledge production, supplying the world with a set of abilities to conceive and move, rather than to promote adherence to or the endorsement of a concept. Through the material capacities of the artwork or the temporal dimensions of the process of its making and display, art can comport intelligence—mechanic, human, or both. A type of art as insight and navigation rather than knowledge and belief can also be thought of as an art of epistemic orientation. In conclusion, the production of knowledge is not what constitutes an artwork as such. Art has a cognitive role but should not be thought of as a cognitive product. This, again, suggests a continuity rather than an interchangeability with the idea and practice of science. Joseph Wright of Derby, *The Alchemist Discovering Phosphorus*, 1771. Oil on canvas.

20. A scientific theory can be artistic, but it can't be soundly scientific if being creative is its sole aim. Similarly, artworks can incidentally "produce direct knowledge," yet art can't reliably produce knowledge if doing so is its intended aim. There are unreliable and unsteady extremes in both art and science, which effectively define a spectrum that begins with nonsense and ends in propaganda.

21. In this regard, art's position is similar to philosophy and can vaguely be considered a type of cognitive philosophical modeling. By enabling the conditions for the production of knowledge—and since art isn't just the effect produced by the artwork, but is also shaped by a set of normative social practices—art's infatuation with its own changing definition is extremely tied to its indeterminate subjective effects amongst any number of potential viewers. However, the sociability of art has less responsibility than its material production for its ineffective indeterminacy. Future art could synchronize its material and normative commitments with social commitments, thereby beginning to allow concrete and determinate artistic judgments. This is how the sociability of art can once again become a kind of knowledge that presses forward, rather than being stuck in indeterminacy and whimsy.

22. The rigorous art of tomorrow must bridge the gap between the sciences and humanities, yet remain on the humanities' side of the divide. The artificiality of art's surface can be precisely aligned with the artificiality of pure thought, which has its own open-source and collectively produced synthetic surface. Through this process art can confidently abandon its claims about production and accept its function as it ramifies the limits and possibilities of how we know what we know.

23.

Art, whether artists agree or not, is the void of meaning folded incognitive wrapping paper, visible only as the surface of cognitionand as the materialization of both the historical and semanticemptiness which it carries. It is a series of verifiable claimsinserted into the real world and reified to take up the empty spaceof meaning, a void occupying another void. Contrary to science,which functions as an uneven mediation between what the worldis and what it ought to be in favor of the real world, art needs to be thought of as the outer form of both the inner and outer worlds,another mediation between the empirical and the constructed infavor of what the world ought to be. In the unequal conflictbetween art's powerful ontology versus its weak epistemological-potential, rigorous art always ultimately sides with the latter.

24.

Art needs to be removed from its contemporary ivory tower to deal with the implications of its appearance, but unlike twentieth-century modernisms, today art cannot afford to be solely aboutthe limitations of its supporting material, or only conceived inrelation to its own history and ontology. While it's true that art isthe forming of information on its supporting material, like a harddrive, computer monitor, or gallery space, we should resistreducing it to, for example, the examination of the effects of lighton nano-scale particles and using computers to work out howtheses interactions could potentially be useful. We urgently needart today because it can be reconfigured to play a productive rolein the reconciliation of human and machine subjectivities. Weneed art because it is only through art that we might be able tofind a nontrivial cybernetic system for reestablishing a sharedinhuman ethical foundation. This work cannot be automated andrelegated exclusively either to humans or to machines. We oughtto fully employ art, before our excessive humanism destroys thepossibility of emergence of an ethical AI. We ought to teach ourmachines how to make and understand art and how its productionis crucial in the social process of co-individuation.

25.

In regards to the notion of art as an isolated activity by a singleindividual, we ought to throw the artist as a precious flower intothe compost heap. The reverence of the absolute figure of the artistis a symbolic recognition of the exceptional place of humans inthe world. The inhuman essence we share with our machines willcontinue to resist subjective singularities. Art should bereconfigured to reference that which is produced by and for acollectivity of humans and machines.

26.

Art does not need to worry about an audience. It must begin byknowing that audiences need art more that art needs them.

x



5

Krisdy Shindler
ART WORKERS WILL KICK ASS
2010

Plagát vytvorený pre výstavu HALLeLujah 2 v Glasgow, 2010.
Názov: Can Art Manipulate Money? 2010

Poster made for the exhibition HALLeLujah 2,
Glasgow, 2010.

Title: "Can Art Manipulate Money? 2010"

V práci Hříšně si Jiří Skála kladie otázku, čo pre našu spoločnosť znamená voľný čas. Tento časopriestor je dnes veľmi hrubo penetrovaný pracou. Naša spoločnosť už nedokáže voľný čas presne uchopiť, nieto ešte definovať.

In the exhibition Playground, Jiří Skála inquires after the meaning of leisure time for our society. The boundaries between work and non-work are fading. We have become incapable of understanding and articulating what leisure actually is.

ANTON VIDOKLE

Nedávno som si spomenul, kedy presne ma prvý krát napadlo, že by som sa chcel stať umelcom. Vyrastal som v Moskve, môj otec bol hudobník-samouk a pracoval v cirkuse. Cirkusovní umelci robia fyzicky extrémne ťažko – nacvičovanie čísel a tréning, ktoré si akrobacia alebo chodenie po lane denne vyžadujú, zaberá enormne veľa času. Celý deň cvičia a skúšajú, v noci vystupujú – je to práca takmer na dvadsaťštyri hodín denne.

Raz som bol na oslave narodenin dieťaťa, ktoré bývalo v tej istej budove ako my. Tá patrila odborom zastupujúcim cirkusových umelcov. Všetky deti na oslave – mali sme okolo päť-šesť rokov – boli deťmi klaunov, cvičiteľov zvierat, a podobne. V telke sme pozerali rozprávku a začali sme sa rozprávať o tom, čím by sme chceli byť, keď vyrastieme. Po tradičných ašpiráciach ako kozmonaut, požiarník a podobne, jedno z detí povedalo, že by chcelo byť umelcom, lebo tí nepracujú. Ja som bol veľmi hanblivé dieťa, tak som nehovoril nič, ale pomyslel som si, že ten chlapec je fakt chytrý a že ani ja nechcem robiť a tak by som tiež mal skúsiť stať sa umelcom.



The State Circus, USSR, Moscow, 1965.

Iróniou je, že toto náhle zistenie ma nasmerovalo k trajektórii, ktorá viedla k mnohoročnému stavu neustálej práce – kým sa moji spolužiaci išli po škole baviť alebo športovať, ja som každý večer sedel na hodinách kreslenia. Keď sme sa s rodinou presťahovali do Ameriky, začal som chodiť do troch škôl naraz: do školy výtvarných umení cez deň, na hodiny na Art Students League večer a cez vikendy na skupinové hodiny

Anton Vidokle
Art without Work?

I recently recalled the precise moment when it first occurred to me that I would like to become an artist. I grew up in Moscow, and my father was a self-taught musician working at the circus. Circus artists work extremely hard physically: the amount of daily practice and physical exercise necessary to perform acrobatic acts or walk a tightrope is really enormous. They practice and exercise all day and perform by night – it's nearly a twenty-four-hour-a-day job.

There was a birthday party for one of the kids in the building we lived in, which belonged to the union of circus artists. The children at the party, all about five or six years old, were children of clowns, animal trainers, and so forth. We were watching a cartoon on TV and at some point a conversation started about what we wanted to become when we grew up. Following the usual suggestions like a cosmonaut or a fireman, one of the kids said that he wanted to be a fine artist, because they do not work. I was very shy as a kid, so I did not say much, but thought to myself that this boy was really clever and that I too did not want to work and

figurálnej kresby. Idea nepracovania sa nejako vytratila z obrazu a počas celého môjho umeleckého vzdelania bol dôraz kladený predovšetkým na prácu – v súlade s predstavou, že všetok čas, ktorý mám k dispozícii, musím vyplniť učením a cvičením a že samotná vynaložená námaha zo mňa spraví umelca. Takto strávený čas mal možno zároveň byť aj prípravou na moju budúcu kariéru dráhu, a to byť profesionálnym umelcom v spoločnosti, v ktorej sú práca a čas stále základnými tvorcami hodnoty. Logika toho celého bola teda nasledovná: ak všetok môj čas vyplní práca a námaha učenia sa a získavania umeleckých zručností, možno z toho vznikne niečo, čo bude mať hodnotu a to potom povedie k celoživotnému zamestnaniu umeleckou prácou. V tomto scenári hralo myslenie zanedbateľnú rolu.

Musím podotknúť, že systém ne-univerzitného umeleckého vzdelávania v tom čase (80.-te roky 20. storočia) takémuto prístupu napomáhali, lebo umožňovali vyhnúť sa takmer akémukoľvek akademickému štúdiu – literatúre, dejinám, filozofii, a podobne – v prospech ateliérovej tvorby. Tá bola nastavená tak, aby nám pomohla vypestovať si nejaký umelecký štýl, ktorý by bol speňažiteľný.

Niekedy počas druhého stupňa štúdia som však začal cítiť, že napriek tomu všetkému som sa po umeleckej stránke nikam neposúval a že nejaký iný prístup alebo modalita praxe je určite možná. Nemyslím tým len "posúvanie sa" v zmysle napredovania kariéry – aj keď to bola dosť vážna starosť pre väčšinu ľudí na škole – ale na úplne základnej rovine toho, že som nebol presvedčený o tom, že by maľby a objekty, ktoré som vytváral, boli nejako zvlášť pôsobivé ako umelecké diela napriek všetkej práci a drine, ktoré som do ich tvorby vkladal. Začalo byť teda pre mňa skutočne naliehavé nájsť nejaký iný spôsob ako k tvorbe pristupovať, ale otázka ako by tento iný spôsob mohol vyzeráť bola

should therefore try to become an artist.

Ironically, this momentary realization ultimately pointed me on a trajectory that led to a perpetual state of work for many years: while my classmates in school tended to just hang out or play sports after class, I went to drawing lessons every evening. When my family moved to America, I enrolled in three schools simultaneously: the School of Visual Arts by day, Art Students League classes by night, and group life drawing lessons on weekends. Somehow the idea of not working went out the window, and all throughout my artistic education the emphasis was on work: the idea being that I had to fill all my available time with learning and practice, and that the sheer effort of this was bound to make me an artist. Perhaps this occupation of time was also practice for my future career: being a professional artist in a society where labor and time are still the ultimate producers of value. So the logic was that if all my time was filled with the labor of learning the skills of an artist, perhaps something of value would be produced, leading to a lifetime occupation by artistic labor. Thinking was of relatively little importance within

pre mňa veľmi mätúca a veľmi záhadná: nešlo mi o to stať sa umelcom-flákačom, ale o to, že som si uvedomil, že na to, aby umelecká tvorba mala zmysel aj mimo toho, ako sa javí – mimo toho, že vyzerá ako umenie – bol potrebný úplne iný typ prístupu.



Mladen Stiljinovic, Artist At Work, 1977.

Od začiatku 20. storočia väčšina sofistických analýz umeleckej tvorby pojednáva o umelcoch a intelektuáloch ako o "kultúrnych pracovníkoch" (*cultural workers*). Myslím, že to bolo pravdepodobne veľmi atraktívne vnímať sa ako príslušníka tej najdynamicknejšej zo spoločenských tried, ako príslušníka triedy, ktorá mala podľa očakávaní hrať prím pri vytváraní dejín – teda ako príslušníka pracujúcej triedy. Keď som si pred nejakým časom znova prečítal *Komunistický manifest*, zaujalo ma, do akej miery si bol Marx istý tým, že stredná trieda (z ktorej väčšina kultúrnych pracovníkov pochádza) je len malá a dejinne nepodstatná skupina, ktorej osudom je zaniknúť v priebehu finálneho stretu medzi buržoáziou a proletariátom – súboja, v ktorom podľa jeho očakávaní mal zvíťaziť proletariát a tým doviest Dejiny k ich koncu. Ktorý progresívny kultúrny činiteľ by chcel patriť k strednej triede, tomuto druhu na pokraji vyhynutia?

Dodnes mnohí ľudia činní v oblasti umenia trvajú na používaní termínu *cultural producer* – "kultúrny

this scenario.

I have to add that the system of non-university art education at the time (the 1980s) aided such an approach, because it made it possible to avoid academic studies almost entirely— literature, history, philosophy, and so forth—in favor of studio practice geared toward contriving some sort of artistic style that would be marketable.

Sometime in graduate school I started to get the sense that all this was not getting me very far artistically, that some other approach or modality of practice was possible. I don't mean getting far only in terms of a career— although I remember this being a fairly serious concern for most people in my program—but on a basic level of just not being convinced that the paintings and objects I was making were particularly compelling as art objects despite all the labor I put into making them. Thus there was a real urgency to find some other way to go about this, but what this other way could be was confusing and very mystifying: it was not so much about becoming a slacker artist, but rather a realization that an entirely different type of engagement was necessary in order for an artistic practice to make sense beyond

producent/kulúrny pracovník " – ktorý má údajne stierať rozdiely medzi rôznymi pozíciami v umeleckom priemysle, teda medzi umelcami, kurátormi, kritikmi, historikmi, administrátormi, mecenášmi – na základe predpokladu, že naša práca vedie k spoločnej tvorbe/produkcii významu a teda kultúry.

Podstatná časť tohto uvažovania a jazyka vychádza z predpokladu privilegovaného postavenia práce: aby mohlo vzniknúť umenie, musí byť vynaložená práca – tvrdá práca, dôležitá práca, odborná práca, umelecká práca. Existuje mnoho rozdielných názorov na to, o aký typ práce sa tu vlastne jedná, kto by ju mal alebo mohol vykonávať, alebo či a ako by mali byť na ňu ľudia školení, ale o čom sa málokedy pochybuje je to, či si tvorba umeleckého diela zásadne a nutne vyžaduje vynaloženie práce. Duchamp špekuloval, či by mohli existovať diela "nie-umenia" (*a work "not of art"*), ale mohlo by existovať aj umenie bez práce? Readymade je prvé, čo nás v tejto súvislosti napadne, ale využívanie existujúcich predmetov, ktoré boli vyrobené fyzickou prácou iných ľudí podľa mňa žiadnym spôsobom nerieši tento konkrétny problém, pretože tu nejde len o delegovanie, outsourcing alebo privlastnenie. Inými slovami, ak je fyzická práca umeleckej tvorby/produkcie outsourcovaná na iných, zatiaľčo umelec a trh budú mať úžitok z vytvorenej nadhodnoty, ide len o pokračovanie vykorisťovania, ktoré je zdrojom odcudzenia v našej spoločnosti. Moja predstava "umenia bez práce" má bližšie k situácii, keď hráte na hudobný nástroj pre samotný pôžitok z vytvárania hudby, kde samotná aktivita prináša potešenie a nie je charakterizovaná žiadnym druhom práce ako takej.

Vytváranie umeleckých diel si samozrejme vyžaduje prácu, ale umenie nepatrí výlučne do riše predmetov. Pred niekoľkými rokmi som sa napríklad díval na Matissove maľby v MOMA.

appearances—beyond merely looking like art.

Since the early twentieth century, much of the advanced analysis of art production refers to the position of the artist and the intellectual as cultural workers. I think that it probably seemed highly desirable to see yourself as a member of the most dynamic class, a class that was expected to dominate the making of history: the working class. While rereading *The Communist Manifesto* some time ago, it was interesting to note how sure Marx was that the middle class (from which a vast majority of "cultural producers" actually come) is merely a small and historically insignificant group that is destined to vanish during the final confrontation between the bourgeoisie and the proletariat: a battle from which the proletariat was expected to emerge victorious, bringing about the end of History. What progressive agent of culture would want to belong to the middle class, this vanishing species?

To this day, many in the field of art insist on using the term "cultural producer," a term that supposedly blurs differences between different participants in the art industry—artists, curators, critics, historians,

Keď som vyšiel z múzea, začal som si uvedomovať reziduálne dojmy, ktoré prezeranie si jeho obrazov vytvorilo – istý čas som všetko na ulici vnímal v súlade s vizuálnou logikou malieb, ktoré som pred chvíľou videl. Vtedy som si uvedomil, že to je presne to, v čom spočíva Matissove "umenie" – v tomto efemérnom a zároveň nesmierne silnom efekte, ktorý sa dostaví, až keď sa na samotné obrazy už nedívate. Ale keďže tieto diela sú takými drahými a žiadanými objektmi, múzeum rámuje naše stretnutie s nimi ako uctievanie fetišových predmetov, kde sa dôraz kladie na predmet samotný a nie na to, čo môže alebo dokáže v subjekte vyvolať – čo je veľká škoda. Umenie podľa môjho názoru prebýva vo vnútri subjektov a medzi nimi a subjekt sa dokáže niekedy utvárať aj bez práce. Napríklad: zamilovanie, náboženská alebo estetická skúsenosť, a pod. k svojmu vzniku nevyžadujú žiadnu prácu – prečo by teda vznik umenia mal vyžadovať prácu?

Konceptuálne umenie sa stáva dôležitou modalitou tvorby v tomto smere: konceptuálnym umelcom sa podarilo presunúť väčšinu práce, ktorú tvorba diela vyžaduje, na diváka prostredníctvom seba-reflexívneho rámovania a explicitne tvrdili, že umelecké diela nemusia byť vôbec žiadnym spôsobom vyrobené – avšak étos ich prístupu sa dosť odlišuje od situácii, ktoré ma tu zaujímajú a ktoré sa snažím popísať. Nie je teda prekvapením, že väčšinu konceptuálneho umenia postihol rovnaký osud ako Matissa a skončili ako vysoko cenené predmety v súkromných a verejných zbierkach.

Ďalším aspektom tejto otázky je posun, ktorým si umenie prešlo počas industrializácie spoločnosti. V tradičných spoločnostiach to, čo my dnes voláme umenie, bolo niečím oveľa praktickejším, užitárnejším – malo jasnú dekoratívnu, náboženskú, alebo inú úžitkovú hodnotu a nevyžadovalo si žiaden špeciálny spoločenský priestor/

administrators, and patrons of art—on the assumption that we are all working together to produce meaning and thus culture.

Much of this language and thinking is predicated on the privileged position of work: that in order for art to come into being, work needs to be done—hard work, important work, expert work, work of art, art work. While there is a lot of disagreement about what type of work is actually required, who should or can do it, or if and how they should be trained for it, it is rarely questioned whether work is actually necessary or essential to the production of art. Duchamp mused whether there could be a work "not of art," but can there also be an art without work? The readymade is something that immediately comes to mind, yet I feel that using existing objects produced by the labor of others does not solve this particular problem, because it is not about simply delegating, outsourcing, or appropriating. In other words, if the labor of art production is outsourced to others, while the artist and the market benefit by the surplus value it produces, it is merely a perpetuation of the exploitation that creates conditions of alienation in our society. What I mean by art without work is perhaps closer to

rámec, akými sú napr. výstava alebo múzeum, na to, aby sa stalo zrozumiteľným, čitateľným ako umenie. V tomto ohľade bolo umenie oveľa viac integrované do každodenného života a ne nieslo si so sebou ten druh suspendovania reality, ktorý je pre mnohých umelcov a umelkyne dnes taký frustrujúci: dnes umenie predstavuje kontext, v ktorom máte slobodu povedať takmer čokoľvek, ale za podmienky, že to nie je skutočné, lebo je to umenie.



Otázka práce sa tiež stala veľmi polemickou témou v poslednej dobe a to obzvlášť vo sfére umenia a kultúry. Čím je práca pre umelca alebo umelkyňu v našom post-Fordovskom splyvaní života a práce, slobody a odcudzenia?

V tomto kontexte je užitočné si pripomenúť Hannah Arendt a jej rozlíšenie medzi fyzickou prácou (*labor*), prácou v zmysle zhotovovania (*work*) a jednaním (*action*). Pre Arendt sa fyzická práca (*labor*) vzťahuje k napĺňaniu základnej potreby prežitia a udržiavania ľudského života a zahŕňa napr. poľnohospodárstvo, pripravovanie potravy, a pod. Práca v zmysle zhotovovania (*work*) presahuje potrebu naplnenia okamžitých potrieb a vzťahuje sa k ľudskej schopnosti budovať a udržiavať svet vhodný pre ľudské obyvateľstvo a užívanie. Jednanie (*action*) je "jediná činnosť [...], ktorá sa odohráva priamo medzi ľuďmi, bez sprostredkovania materiou, materiálom a vecami. Základnou podmienkou, ktorá zodpovedá jednaniu, je fakt plurality, totiž okolnosť, že na zemi žije a že svet obýva nie jeden človek, ale množstvo ľudí".

Inšpiráciou pre toto rozlíšenie boli pre Arendt antickí Gréci, ktorí prechovávali voči práci veľkú nevoľu – fyzická práca bola pre otrokov;

a situation where you play a musical instrument for the sheer enjoyment of making music, where the activity is a pleasurable one not defined by labor or work per se.

Naturally, making art objects requires labor and work, but art does not exclusively belong to the realm of objects. For example, some years ago I was looking at Matisse paintings at the Metropolitan Museum of Art. As I was leaving the museum, I became aware of a residual sensation that looking at these paintings produced: for some time I was actually seeing things on the street according to the visual logic of the paintings. This made me think that this is exactly where the "art" of Matisse resides—in this ephemeral yet incredibly powerful effect that occurs when you are not looking at the paintings themselves. However, because these works are such expensive, sought-after objects, the museum frames the experience of encountering them as the veneration of fetish objects, where the emphasis is placed on the object itself rather than what it can trigger within the subject. This is very unfortunate. It seems to me that art resides within and in between subjects, and subjects don't always require work to produce themselves. For example, falling in love, or

Hannah Arendt striking a leisurely pose. Manomet, Mass. 1950.

slobodní občania sa mali venovať politike, poézii, filozofii, ale nie práci. Jediný druh povolania, na ktorý sa vraj nedivali zhora, bolo pastierstvo – pravdepodobne preto, lebo keď človek pasie stádo, má stále dostatok voľného času a priestoru premýšľať.

Nie som si úplne istý, či sa dá "jednanie", ako ho krásne definuje Arendt, vždy legitímne použiť na popisovanie podmienok, ktoré umožňujú tvorbu/produkciu umenia, ale tuším, že niektoré typy umeleckej praxe môžu premeniť oba typy práce (fyzickú prácu/*labor* a prácu ako zhotovovanie/*work*) v jednanie a tak oslobodiť umenie z jeho závislosti na oboch druhoch práce.

Z dejín poznáme rôzne prístupy k tomu, ako to dosiahnuť, ale zdá sa, že všetky zdieľajú spoločný záujem o podmienky výroby. Ak je tvorba umenia výsledkom istých konkrétnych podmienok (a nie je to teda len skutok génia, ktorý nie je možné alebo zaujímavé rozoberať), potom vytvorenie takýchto podmienok by vyprodukovalo umenie. Ak základnými podmienkami výroby sú svet a život (a nie ateliér alebo múzeum umenia), potom istý spôsob života, istý spôsob bytia vo svete, by sám o sebe viedol k produkcii umenia – bez potreby akejkoľvek práce.



Alexander Rodchenko's cover of LEF magazine, 1924.

Táto vzájomná závislosť medzi umením a životom, a postavenie subjektu uprostred nej, predstavovala ústrednú otázku pre mnohých umelcov avantgárd zo začiatku dvadsiateho storočia. Zdá sa, že zdieľali presvedčenie, že

vytvorenie nového spôsobu života by neústilo len do vyrobenia prelomového,

having a religious or aesthetic experience does not require work, so why should art require work to come into being?

Conceptual art becomes an important modality of practice in this respect: while conceptual artists managed to shift much of the work involved in art production to the viewer via self-reflexive framing, and explicitly stated that objects of art need not be made at all,¹¹ I feel that the ethos of their approach is something quite different than the condition I am trying to describe. Not surprisingly, much of conceptual art suffered the same fate as Matisse, ending up as prized objects in private and public collections.

Another aspect of all this is a certain shift that art underwent with the industrialization of society. In traditional societies, that which we now call art was something more practical or utilitarian in nature: it had a clear decorative, religious, or other use value, and it did not require a special social space/framework, like an exhibition or a museum, within which to become understandable as art. In this sense art was much more integrated in everyday life and did not involve the kind of suspension of reality that many

revolučného umenia, ale aj naopak – že vyrobienie nového typu umenia by vyúsťilo do nového spôsobu života a v nádväznosti na to, v nový subjekt. Jedným z príkladov je časopis *Lef*, ktorý spoločne vydávali Rodčenko, Majakovskij, a ďalší. Explicitným cieľom časopisu bolo vyrobiť nový subjekt tým, že bude svojich čitateľov vystavovať novému obsahu a novým formám, novému umeniu.

Minulú zimu som veľa času strávil pozeraním Warholových filmov z polovice šesťdesiatych rokov. Komplexná štruktúra, ktorú zaviedol na výrobu týchto filmov, mi prišla veľmi zaujímavá – zatiaľčo sa najväčšej pozornosti kunsthistorikov tešia Warholove sieťotlačové maľby z tohto obdobia (sčasti preto, že sú drahými predmetmi v múzeách a súkromných zbierkach), vyzerá to, ako keby ich dával vyrábať práve kvôli tomu, aby mohol financovať svoje filmy, ktorých výroba bola drahá ale negenerovali žiaden príjem. Je lákavé to vnímať ako nekomplikovaný prípad toho, keď niekto robí niečo explicitne len pre peniaze, aby tak mohol financovať tvorbu svojich "skutočných prác" – svojich umenia. Ale táto jednoduchá dichotómia na tento prípad nesedí: v rozhovoroch z tohto obdobia Warhol nijako nezastiera svoju zjavnú indiferentnosť vzhľadom k výrobe svojich malieb a objektov a hovorí veľmi jasne, že tieto maľby a objekty fyzicky nielenže vyrábajú jeho asistenti, ale aj ich motívy určujú iní ľudia. Jeho účasť na filmoch sa však od tohto až tak veľmi neliši – scénare píše niekto iný, on sám hercov neregizuje, filmy netočí ani nestrihá. Natáčajú sa takmer výlučne v jeho ateliéri – the Factory (Továrň).



Jedným z mojich najobľúbenejších je film *The Couch* (Gauč, 1964), ktorý podľa Gerarda Malangu (ktorý titulný

artists of our time find so frustrating: a context in which you have freedom to utter virtually anything, but on the condition that it's not real because it's art.

The question of work has also become a very polemical issue these days, and particularly so in the field of art and culture. What is work for an artist within our post-Fordist blur between life and work, freedom and alienation? It's useful to refer to distinctions that Hannah Arendt draws between labor, work, and action. For Arendt, labor corresponds to a basic need for human life to sustain itself, such as farming, preparation of food, etc. Work goes beyond the satisfaction of immediate needs and corresponds to the human ability to build and maintain a world fit for human use, while action is "the only activity that goes on directly between men without the intermediary of things or matter, [and] corresponds to the human condition of plurality."²

I suppose Arendt's understanding of this was inspired by the ancient Greeks, who frowned on the idea of work: labor was for slaves; free citizens were expected to engage in politics, poetry, philosophy, but not work. The only type of occupation not

Filmstill from Andy Warhol's *The Couch*, 1964.

červený gauč našiel na ulici a preniesol do ateliéru) dokumentuje skutočnosť, že vždy keď sa všetky iné aktivity vo Factory skončili alebo vyčerpali, niekto vždy začal točiť gauč a čokoľvek sa na ňom v tom čase dialo: rozhovory, jedlo, sex, a pod. Nezdá sa, že by sa pri tvorbe týchto filmov počítalo s tým, že by mali byť videné celé od začiatku do konca, čo je pre väčšinu filmárov ťažko stráviteľné – väčšinou chcete, aby diváci videli celok vašej práce, nech je akokoľvek experimentálna, a je frustrujúce, keď sa v polovici filmu ľudia prestanú sústrediť alebo keď niekto vstane a odide. Väčšina Warholových filmov sa ale zdá mať v sebe zabudovanú indiferentnosť voči týmto veciam.

V jednom z rozhovorov, ktoré som videl – zhruba z r. 1966 – Warhol povie rovno a bez mihnútia oka, že už tri roky nepracoval a ani touto dobou, v čase rozhovoru aktuálne nepracuje. Dalo by sa to samozrejme považovať za jeden z Warholových vyhýbavých manévrov alebo provokácii, v ktorých počas rozhovorov vynikal. Zároveň sa mi ale zdá, že tu bol v skutočnosti veľmi priamy: po tom čo vytvoril určité podmienky pre výrobu, bol prítomný ale na to, aby vzniklo významné umenie, nebolo potrebné, aby pracoval. Možno bol len jednoducho fyzicky prítomný v štruktúre, ktorú dal do pohybu.



Mám pocit, že najdôležitejším mechanizmom the Factory, jej ústrednou aktivitou, nebola až tak produkcia umeleckých objektov alebo filmov ale výroba veľmi špecifických spoločenských

looked down upon was apparently that of a shepherd, presumably because when one herds animals, one is not fully occupied and thus free to think.

While I am not completely sure that action, in Arendt's beautiful definition, is always applicable in describing conditions that enable the production of art, I suspect that certain types of art practices can turn labor and work into action, and in doing so, free art from a dependence on labor and work.

Historically there have been different approaches to realizing this, yet all seem to converge on a concern with conditions of production. If art is produced as an outcome of certain conditions (rather than simply an act of genius, which is not interesting or possible to discuss), then creating such conditions would actually produce art. If the ultimate conditions of production are the world and life (rather than a studio or art museum), it would then follow that a certain way of living, of being in the world, would in itself result in the production of art: no work is necessary.

Such interdependence between art and life, and the state of the subject therein, was a central concern for many artists of the

Andy Warhol, *Feet and Campbell's Soup Can*, ca.1961. Ballpoint ink on paper.

vzťahov – nového spôsobu života, ktorý následne vyústil do filmov a ďalších vecí. Warhol, predstaviteľ idey Business Art-u, sa môže javiť umelecky na hony vzdialený od idealistickej alebo utopistickej avantgardy, ale štruktúry, ktoré využíval neboli nepodobné: istý druh odosobnenia umeleckého diela prostredníctvom kolektívneho prístupu ukotveného v tvorivej komunite – ktorá zvláštnym spôsobom pripomína De Stijl, Bauhaus, a pod., ktorí kládli rovnako silný dôraz na reorganizáciu života a spoločenských vzťahov ako na produkciu umenia. Tento model nie je podľa mňa vzhľadom k dnešku vôbec zastaralý alebo prežitý, práve naopak – je obzvlášť relevantný v súčasnosti, kedy ho umožňujú a posilňujú vplyvné a voľne dostupné nástroje komunikácie, produkcie a diseminácie, ktoré sa nachádzajú prevažne na internete, a ktoré dokopy vytvárajú možnosť istého stupňa nezávislosti od kapitálu.

Iný, ale príbuzný prístup k nepracovaniu sa dá nájsť v umení Rirkrita Tiravaniju. Napriek tomu, že jeho práca bola plne absorbovaná a valorizovaná umeleckými inštitúciami a trhom, Tiravanija trvá na tom, že drvivá väčšina jeho činnosti nie je vôbec umením. Z jeho odpovedí na otázky je jasné, že on sám nepovažuje takmer nič z toho, čo robí, s výnimkou príležitostnej maľby, sochy alebo kresby, za umenie. A nie je to póza ani provokácia – zdá sa mi, že to pramení skôr z hlbokej úcty voči istým vlastnostiam každodennosti a z túžby preskúmať tieto vlastnosti až do ich najplnšieho, najradikálnejšieho rozmeru.

Pred niekoľkými rokmi sme v New Yorku organizovali event, v rámci ktorého sa vo výkladnom priestore e-fluxu podávalo jedlo zadarmo a počas obedov a večerí prebiehali rozhovory o súčasnom umení. Takmer všetko jedlo počas troch dní trvania akcie varil Rirkrit, s príležitostnou výpomocou jeho asistentov a kamarátov. Nikdy pred tým

early-twentieth-century avant-gardes. It seems that the thinking at the time was that the production of a new way of life would not only result in the production of a groundbreaking, revolutionary art, but also the other way around: that the production of a new type of art would result in a new way of life and, in turn, a new subject. One of the instances of this is *Lefmagazine*, co-published by Rodchenko, Mayakovsky, and others, the explicit goal of which was to produce such a new subject through exposing its readers to new content and form, to new art.

Last winter I spent a lot of time looking at Warhol's films from around the mid-'60s. I found the complex structure he put in place for the production of these films really interesting: while Warhol's silkscreen paintings from this period garner most attention from art historians (in part because they are expensive objects in museums and private collections), it is as if he had them made in order to fund his films, which were expensive to create but produced no income. It's tempting to understand this simply as a situation where someone works explicitly for money to fund the production of his "real work"—his art. However this simple dichotomy does not

som si nevšimol, koľko práce Rirkrit má, keď varí pre také veľké množstvo ľudí. Každý z troch dní začínal skoro ráno, okolo siedmej alebo ôsmej, nákupom potravín. Príprava jedla začala okolo jedenástej, aby bolo hotové naobed. Nasledovalo niekoľko hodín pratania, potom znova nákup potravín na večeru (nemali sme chladničku a New Yorkské leto bolo horúce) a ďalšia várka varenia a pratania končila až hlboko po polnoci. Príprava jedla v kuchyni, ktorá na to nie je dostatočne vybavená, je zvlášť pracná. Na druhej strane však to, že trávil väčšinu svojho času v improvizovanej kuchyni na zadnom dvore, mu umožnilo nezúčastňovať sa na rozhovoroch, nerozprávať a neodpovedať na otázky o svojom umení, čo pokiaľ viem, nerobí rád. Na otázku, či to, čo robí je umenie, odpovedal nie, len varí.



Rirkrit Tiravanija serving soup at Time/Food, Abrons' Arts Center, NYC, 2011. Photo - Mila Zacharias.

Myslím, že to, čo sa v tomto prípade deje, je, že Rirkrit namiesto toho, aby hovoril alebo robil z pozície umelca, sa radšej plne zahĺbi do robenia niečoho iného v priestoroch umenia. A nie nepodobne Warholovej Factory, ale rozptýlene do mnohých umeleckých priestorov a rôznych časov, Rirkritova činnosť dočasne vytvára zvláštne spoločenské vzťahy medzi účastníkmi. Vytesňuje umelecký objekt a postavu umelca z jeho tradičného miesta uprostred javiska

play out here: Warhol is very blunt about his apparent indifference to the production of his paintings and objects in interviews from that period, where he is clear that not only are the paintings and objects physically made by studio assistants, but even their subject matter is determined by others, and his involvement in the films is not very different—the screenplays are written by someone else, he does not direct the actors, or shoot the films, or edit them. The set for the most part is just his studio: the Factory.

One of my personal favorites is a film called *The Couch* (1964), in which, according to Gerard Malanga (who found the featured red couch on the street and brought it to the Factory), documents the fact that every time other activities at the Factory were finished or exhausted, someone would just start filming the couch and whatever was taking place on it at the moment: conversations, eating, sex, and so forth. The films do not seem to be made to be watched in their entirety, which is something that would be hard for most filmmakers to accept: you want the audience to see the totality of your work, no matter how experimental, and it's frustrating when people stop paying attention or leave midway through the piece. Yet the majority of Warhol's films seem to have a built-in indifference to this.

(do kuchyne), možno zrkadliac Duchampa, jeho prítomnosť väčšinou tvorí tichý ale dôležitý a formatívny stredobod pre všetkých prítomných. Rirkritovi sa darí robiť umenie bez toho, aby pracoval v úlohe umelca, ale aby to dosiahol, musí sa zavalit' prácou: pracuje veľmi tvrdo na niečom inom.

Myslím, že étos v pozadí väčšiny týchto vecí sa dotýka komunistického sna neodcudzenej práce. Keď Marx píše o konci deľby práce a úzkej špecializácie, popisuje spoločnosť, v ktorej sú identita a spoločenské role veľmi fluidné: jeden deň môžete byť smetiárom, druhý inžinierom, kuchárom, umelcom alebo starostom. V tomto scénari sa odcudzenie vytráca a umenie sa stáva neodlíšiteľným od bežného života – rozplýva sa v živote. Existuje jasná trajektória tejto túžby po rozpustení umenia, ktorá je evidentná v umeleckých prístupoch od ranného modernizmu až do dnešného dňa. Táto túžba je pravdepodobne staršia ako komunizmus a istým spôsobom prežila aj kolaps komunistickej ideológie – preto sa domnievam, že môže ísť o niečo hlbšie ako je ideológia. Je možné, že táto túžba súvisí s potrebou znova nadobudnúť reálnosť, ktorú umenie možno pred industrializáciou spoločnosti malo.

In one of the interviews I saw, from 1966 or so, Warhol says point blank that he has not worked in three years and is not working at the time of the interview. It's easy to assume that this is only another evasive maneuver or provocation, which he was so good at during interviews, yet it seems to me that he was actually being very direct: having created certain conditions for production, he was present, yet did not need to work in order for significant art to come into being. Perhaps he was simply being physically present within the structure he set in motion.

It also seems to me that the most important mechanism of the Factory, its central activity, was not so much the production of art objects or films, but the production of very particular social relations: a new way of life that in turn resulted in films and other things. Warhol, the proponent of Business Art, may seem to be artistically far from the idealist or utopian avant-garde, but the structures he was using were not so dissimilar: a certain kind of de-personalization of an artwork using a collective approach rooted in a creative community—strangely reminiscent of De Stijl, Bauhaus, and so forth—all of which placed just as strong an emphasis on the reorganization of life and social relations as on the production of art. I find that, far from being dated or obsolete, this type of model is of particular significance today, facilitated and amplified by the emergence of powerful and free tools for communication, production, and dissemination found mostly on the internet, which together create a possibility for a degree of autonomy from capital.

A different yet sympathetic approach to not working can be found in the artistic practice of Rirkrit Tiravanija. Although his work has been fully absorbed and valorized by art institutions and the market, he is rather adamant that much of his activity is not art at all. In fact, once you start questioning him, it turns out that almost nothing he does, with the exception of the occasional painting, sculpture, or drawing, is, in his opinion, art. And this is not mere posing or a provocation: it seems to me that this comes from a deep reverence for a certain capacity of the everyday

and a desire to explore this capacity to its fullest, most radical extent.

A couple of years ago we did something in New York which involved turning e-flux's storefront into a kind of a free meal/discussion space where three days of conversations on contemporary art took place during lunch and dinner sessions. Rirkrit did most of the cooking, with some help from his assistants and friends. I never noticed how much Rirkrit actually works when he cooks for a large number of people. Each of the three days started early, around seven or eight in the morning, with food shopping. Food preparation started around eleven, to be ready in time for lunch sessions, followed by a couple of hours of cleaning. Then shopping again for dinner (no refrigerator during the hot New York summer), cooking, and cleaning again until past midnight. Not having a real, equipped kitchen makes food preparation, cooking, and cleaning very labor intensive. On the other hand, spending most of his time in the improvised backyard kitchen allowed Rirkrit to not engage in the conversation and to not speak or answer questions about his art, which is something I think he does not like to do. When asked if what he was doing is art, Rirkrit said no, he was just cooking.

I think what happens here is that rather than speak or work in the capacity as an artist, Rirkrit prefers to make himself very busy doing something else in the space of art. Furthermore, not unlike the Factory, yet dispersed amidst many different art venues and dates, Rirkrit's activity manages to temporarily construct a rather peculiar set of social relations between those in attendance. While he displaces the art object and the figure of the artist from its traditional place at center stage (to the kitchen), perhaps reflecting Duchamp, his presence usually forms a quiet yet influential and shape-giving center for those present. Rirkrit does manage to produce art while not working in the capacity of an artist, yet to do so he really makes himself very busy: he works very hard doing something else.

I feel that the ethos behind much of this has to do with the communist dream of non-alienated work. When Marx writes about the end of division of labor and narrow professionalization, he describes a society where identity and social roles are extremely fluid: one day you can be a street cleaner, the next day an engineer, a cook, an artist, or a mayor.³ In this scenario, alienation disappears and art becomes indistinguishable from everyday life: it dissolves in life. Historically there is a clear trajectory of this desire for the dissolution of art, which is visible in artistic practices from early modernism to the present day. This desire may be actually older than communism and, in a certain way, it outlasts the collapse of communist ideology, which makes me think that this may be something deeper than ideology. It could be that this desire has to do with a need to reclaim a reality that art may have had prior to the industrialization of society.

3 Raša Todosijević
Edinburgh statement
1975

V Edinburskom manifeste z roku 1975 Todosijević označil všetkých tých, ktorí “profitujú z umenia”. Tento dlhý zoznam pomenúva účastníkov všetkých udalostí, ktoré sú nejakým spôsobom previazané s umeleckou scénou. Vrátane kustódov a moderátorov televíznych novín.

In the Edinburgh Statement dated 1975 Todosijević marked those “who benefit from art”. The statement consisted of a long list of participants in any event present on the art scene, including even exhibition guards, and speakers who read the news on television.

W.A.G.E. Womanifesto, 2008.
Facsimile of a poster produced for the 2014
'Wages 4 W.A.G.E.' campaign.

Working Artists and the Greater Economy
je aktivistická organizácia, ktorá pôsobí
v meste New York a bola založená v roku
2008. Naším poslaním je vytvoriť udržateľ-
né ekonomické vzťahy medzi umelcami/
umelkyňami a inštitúciami, ktoré našu prá-
cu zazmluvňujú a zaviesť na poli umenia
mechanizmy sebaregulácie, ktoré kolektív-
ne prinesú spravodlivejšie prerozdelenie
jeho ekonomiky.

Working Artists and the Greater Economy is a New
York-based activist organization founded in 2008.
Our mission is to establish sustainable economic
relationships between artists and the institutions
that contract our labor, and to introduce mech-
anisms for self-regulation into the art field that
collectively bring about a more equitable distribu-
tion of its economy.

2

W.A.G.E. /M.Z.D.A./ WOMANIFESTO

ZOSKUPENIE W.A.G.E. ("WORKING ARTISTS
AND THE GREATER ECONOMY" – "PRACUJÚCI
UMELCI A ŠIRŠÍ EKONOMICKÝ KONTEXT")
ZAMERIAVA POZORNOSŤ NA EKONOMICKÉ
NEROVNOSTI PRÍTOMNÉ VO SVETE UMENIA
A NA ICH RIEŠENIE.

W.A.G.E. VZNIKLO, LEBO MY – VIZUÁLNI
UMELCI A NEZÁVISLÍ KURÁTORI – DODÁVAME
PRACOVNÚ SILU.

W.A.G.E. VNÍMA ORGANIZOVANÚ
NEZODPOVEDNOSŤ TRHU S UMENÍM
A INŠTITÚCIÍ, NA ZÁKLADE KTORÝCH
FUNGUJE, A POŽADUJE KONIEC ODMIETANIU
PLATIŤ HONORÁRE ZA PRÁCU, KTORÁ SA OD
NÁS ŽIADA: PRÍPRAVA, INŠTALOVANIE,
PREZENTOVANIE, KONZULTOVANIE,
VYSTAVOVANIE A REPRODUKOVANIE.

W.A.G.E. ODMIETA SITUOVANIE UMELECA
DO POLOHY ŠPEKULANTA A VOLÁ PO
ODMEŇOVANÍ KULTÚRNEJ HODNOTY V HODNOTE
KAPITÁLOVEJ.

W.A.G.E. VERÍ, ŽE PRÍSĽUB VIDITEĽNOSTI
A POZORNOSTI V SEBE SKRÝVA
NEBEZPEČENSTVO V SYSTÉME, KTORÝ
POPIERA HODNOTU NAŠEJ PRÁCE.

AKO NEPLATENÁ PRACOVNÁ SILA PÔSOBIACA
V RÁMCI ROBUSTNÉHO TRHU S UMENÍM,
KTORÝ GENERUJE OBROVSKÉ ZISKY PRE
INÝCH, ZOSKUPENIE W.A.G.E. POUKAZUJE
NA VYKORISŤOVANIE INHERENTNÉ
V TOMTO SYSTÉME A POŽADUJE ADEKVÁTNU
KOMPENZÁCIU.

W.A.G.E. ŽIADA RIEŠENIE PREVLÁDAJÚCICH
EKONOMICKÝCH NEROVNOSTÍ, KTORÉ
ZNEMOŽŇUJÚ UMELECKÝM PRACOVNÍKOM
PREŽIŤ V ŠIRŠOM EKONOMICKOM KONTEXTE.

W.A.G.E. SA ZASADZUJE ZA BUDOVANIE
PROSTREDIA, V KTOROM VLÁDNE VZÁJOMNÝ
REŠPEKT MEDZI UMELCAMI A INŠTITÚCIAMI.

W.A.G.E. POŽADUJE HONORÁR ZA
VYTVÁRANIE ZAUJÍMAVEJŠIEHO SVETA.

Working Artists and the Greater
Economy (W.A.G.E.)

W.A.G.E. WOMANIFESTO

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

W.A.G.E. HAS BEEN
FORMED BECAUSE WE,
AS VISUAL + PERFOR-
MANCE ARTISTS AND
INDEPENDENT CURA-
TORS, PROVIDE A WORK
FORCE.

W.A.G.E. RECOG-
NIZES 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 PRO-
VIDE: PREPARATION,
INSTALLATION, PRES-
ENTATION, CONSULTA-
TION, EXHIBITION AND
REPRODUCTION.

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

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

AS AN UNPAID LABOR
FORCE WITHIN A RO-
BUST ART MARKET FROM
WHICH OTHERS PROFIT
GREATLY, W.A.G.E.
RECOGNIZES AN IN-
HERENT EXPLOITATION
AND DEMANDS COMPEN-
SATION.

W.A.G.E. CALLS FOR
AN ADDRESS OF THE
ECONOMIC INEQUALI-
TIES THAT ARE PREVA-
LENT AND PROACTIVELY
PREVENTING THE ART
WORKER'S ABILITY TO

SURVIVE WITHIN THE
GREATER ECONOMY.

W.A.G.E. ADVOCATES
FOR DEVELOPING AN
ENVIRONMENT OF MU-
TUAL RESPECT BETWEEN
ARTIST AND INSTITU-
TION.

W.A.G.E. DEMANDS
PAYMENT FOR MAK-
ING THE WORLD MORE
INTERESTING.

Working Artists and
the Greater Economy
(W.A.G.E.)

Zostavili / Edited by: Apart Collective

Texty / Texts © Apart Collective, Liam
Gillick, Eliška Mazalánová, Mohammad Salemy,
Tereza Stejskalová, Anton Vidokle

Redakcia / Editing: Ema Hesterová, Denis
Kozerawski, Peter Sit

Preklady / Translation © Vít Bohal, Václav
Janoščík, Kristína Országhová, Juliana
Sokolová, Andrej Žabkay

Tlač / Printed by: BB print
Náklad / Printing of: 199

Výstava a publikácia bola podporené
z verejných zdrojov poskytnutých Fondom na
podporu umenia. Publikácia reprezentuje
výlučne názor autora a fond nezodpovedá za
obsah publikácie.

The exhibition and the catalogue were
supported using public funds provided
by Slovak Arts Council. This publication
reflects the views only of the author, and
the Council cannot be held responsible for
the information contained therein.

Vydali / Published by Apart o.z. & Krokus
Galéria 2018
© Apart o.z. & Krokus Galéria 2018

ALCN#019

ISBN 978-80-970810-7-2

Ďakujeme / Thanks to:
e-flux, Krokus Galéria, Miro Gajdoš,
Martina Hajachová, Klaudia Kosziba,
Maureen Paley, Andrej Sádecký,
Lise Soskolne, tranzit.sk,
laureáti Ceny Oskára Čepána 2017
– Katarína Hrušková, Nik Timková,
Zuzana Žabková

K R O K U S

u. fond
na podporu
umenia



