



**MIMO PREZENT-PERFEKTA ILI PITANJEM
PREKARNOG RADA O SADAŠNOSTI
KAPITALISTIČKE RESTAURACIJE**

IVANA
HANAČEK

**AROUND THE PRESENT PERFECT, OR:
DISCUSSING THE PRESENT STATE OF
CAPITALIST RESTORATION THROUGH THE
ISSUE OF PRECARIOUS LABOUR**

PREGLEDNI RAD / REVIEW ARTICLE

PREDAN / RECEIVED: 2. 2. 2014.

PRIHVAĆEN / ACCEPTED: 3. 4. 2014.

UDK / UDC: 159.944:7.071

SAŽETAK: Polazeći od tvrdnje da termin postsocijalizam često otvara prostor depolitiziranoj igri izmještanja u kojoj se radije razmatra prošlost ili projicira budućnost nego aktualni uvjeti kulturne proizvodnje, prilazim mu s onu stranu izmještanja. Cilj rada je rasvjetljavanje prekarnog rada u aktualnim, neoliberalnim okolnostima na podlozi nekoliko pozicija umjetnika koji se pitanjem radnih uvjeta na umjetničkoj sceni bave na dvije fronte: reprezentacijom, ali i konkretnim političkim djelovanjem – kolektivnim istupima, samoorganizacijom, javnom artikulacijom fenomena umjetničkog rada i pokušajem regulacije odnosa umjetnik – institucija itd. Pritom dovodim u pitanje promoviranje prekarijata kao homogene »nove klase«, podcrtavam kompleksnost tog termina, njegovu prisutnost u svim klasama društva te njegovu imanentnost umjetničkom polju bez obzira na tipologiju proizvodne matrice.

KLJUČNE RIJEČI: prekarni rad, klasa, fleksibilizacija, neoliberalni kapitalizam, proizvodnja umjetnosti, eksploatacija, mobilnost, EU, radni uvjeti

Koju ideologiju skriva, od simptomatične 1989. godine, još aktualan, u akademskom i umjetničkom svijetu posebno, termin postsocijalizam? Alternative dominantnoj paradigmi kraja povijesti i kraja ideologije socijalizma, koje su nastojale pokopati u istu raku, posljednjih godina sve su glasnije. Domaći postsocijalistički limb novih historijskih narativa, po riječima Stefana Treskanice, karakterizira revizionizam provincijalne izvedenice koji jugoslavenski socijalistički projekt svodi na cirkularnu eksploataciju pripovijesti o Titu, Titovim ženama, kuharima, osobnim kinooperaterima, dok se aspekti socijalističke revolucije, izgradnja egalitarnog društva i tome pripadajuće socijalne stečevine brišu ili kooptiraju u nostalgične i sterilne narative prikladne za konzamaciju bez rizika.¹ Problematika opisivanja vremena kapitalističke restauracije koja se odvija od 1989. u diskursu o postsocijalizmu autorima, posebno iz sfere humanističkih znanosti, otvara mogućnost da bez određene neugodnosti postave znanstvene osnove ideološkim konstruktima neoliberalnog kapitalizma.² Također, diskurs postsocijalizma otvara prostor za igru izmještanja, za govor o početku koji je već jedan korak u prošlosti. U eseju *Prezent-perfekt ili vrijeme post-socijalizma* Ozren Pupovac donosi kritiku tog neuralgičnog termina s kojim problemi počinju već na razini imenovanja: postsocijalizam nosi žig povijesti, žig kraja navodne katastrofe, kraja stagnirajućih ekonomija,

SUMMARY: Starting from the statement that the term "post-socialism" often opens up room for a depoliticized game of displacement, in which the preferred option is to reflect on the past or project into the future instead of considering the current conditions of cultural production, the author approaches the topic from beyond this situation of displacement. The aim of the paper is to clarify the issue of precarious labour in the present-day, neoliberal circumstances on the basis of several positions of artists who have approached the issue of working conditions on the art scene from two angles: through representation and through concrete political action – collective acts, self-organization, public articulation of artistic work as a specific phenomenon, various attempts at regulating the artist-institution relations, etc. Thereby the author questions the notion of the precariate as a homogeneous "new class" and, underlining the complexity of the term, indicates its presence in all social classes, as well as its immanence in the field of art, regardless of the typology of the production matrix.

KEY WORDS: precarious labour, class, flexibilization, neoliberal capitalism, artistic production, exploitation, mobility, European Union, working conditions

What is the ideology that the term "post-socialism", still current in the academic and especially artistic world, has been concealing since the symptomatic year of 1989? Alternatives to the dominant paradigm of the end of history, or the end of socialist ideology, which were to be buried in the same grave, have regained their strength in the past few years. According to Stefan Treskanica, the local postsocialist limbo of new historical narratives is characterized by the revisionism of provincial commonplaces that the Yugoslav socialist project has reduced to a circular exploitation of stories about Tito or Tito's women, cooks, and personal cinema operators, while the aspects of the socialist revolution, the construction of an egalitarian society, and the corresponding social legacy have been erased or co-opted into nostalgic and sterile narratives that are suitable for consummation without risk.¹ The issue of describing the era of capitalist restoration, which has been current since 1989 through a discourse on post-socialism, creates a possibility for the authors, especially those from the field of arts and social sciences, to set up a scholarly basis for the ideological constructs of neoliberal capitalism without too much trouble.² Moreover, the discourse of post-socialism opens up room for the game of displacement, for a discourse on the sort of beginning that is already one step in the past. In his essay *Present Perfect, or: The Postsocialist Era*, Ozren Pupovac has

a istovremeno nagoviješta budućnost: u postsocijalizmu kao da nema kraja početku.³ Početak, naravno, podrazumijeva liberalizaciju, demokraciju, privatizaciju, obećanu zemlju prosperiteta EU, uključenje u globalne tokove kapitalističke ekonomije.

U ovom tekstu, nastalom kao odgovor na javni poziv na promišljanje umjetničkih praksi u postsocijalističkom kontekstu, nastojat će rasvijetliti problematiku aktualne umjetničke proizvodnje mimo prezent-perfekta, mimo igre izmještanja naprijed-nazad, fokusirajući se na fenomen neoliberalne stvarnosti, posljedicu nametanja kapitalističkih proizvodnih odnosa, mjera štednje i ekonomske represije – prekarni rad. Analizom nekoliko umjetničkih pozicija i umjetničkog projekta Milijane Babić *Tražim posao* koji iz kritičke perspektive preispituju novonastale uvjete rada nastojat će ocrtati konture problematike prekarijata u kulturi. Pritom želim dovesti u

pitanje promoviranje prekarijata kao homogene »nove klase«, podcrtati kompleksnost tog termina, njegovu prisutnost u svim klasama društva, ali iznijeti i prijedlog za povlačenje jasne linije razgraničenja između prekarnih uvjeta rada u širem smislu i onih u užem polju kulture.

Tema prva: prekarni rad u širem smislu

Termin 'prekarni' doslovno je preuzet iz anglosaksonskog govornog područja, a značenje se prevodi kao „opasan nedostatak sigurnosti i stabilnosti“ i/ili kao „nepoznati uvjeti“. Etimologija riječi dolazi iz latinskoga *precarius* što znači „nesigurno“. Slijedeći tu logičku premisu prekarni rad u najpreciznijem prijevodu na hrvatski glasio bi: nesiguran rad. U praksi ta nesigurnost podrazumijeva napuštanje koncepta osmosatnog radnog vremena odnosno uvođenje fleksibilnog radnog vremena koje se u pravilu raspoređuje prema

MILIJANA BABIĆ,
TRAŽIM POSAO,
PERFORMANS U
TRAJANJU, 2012.–2013.,
FOTOGRAFIJA MIRNA
KUTLEŠA



MILIJANA BABIĆ,
LOOKING FOR A
JOB, A DURATIONAL
PERFORMANCE FROM
2012-2013. PHOTO:
MIRNA KUTLEŠA

IVANA
HANÁČEK

offered a critique of that neuralgic term, which creates problems already on the nominal level: post-socialism bears the stigma of history, the stigma of the alleged final catastrophe and the end of stagnating economies, at the same heralding the future: it is as if, in post-socialism, there were no end to the beginning.³ Naturally, the beginning implies liberalisation, democracy, privatization, the EU as a promised land of prosperity, and inclusion in the global currents of capitalist economy. In this paper, which is a response to the public call for reflecting on art practices in the context of post-socialism, I will discuss the issue of current artistic production around the Present Perfect, around the game of displacement back and forth, focusing on a particular phenomenon within the neoliberal reality that is a consequence of enforced capitalist conditions of production, austerity measures, and financial repression –

precarious labour. By analyzing several artistic positions and the art project *Looking for a Job* by Milijana Babić, which discusses the new working conditions from a critical perspective, I will seek to outline the issue of the “precariate” in culture. Thereby I want to challenge the image of the precariate as a homogeneous “new class” by underlining the complexity of the term and its presence in all classes of the society, and also to propose a clear-cut line of differentiation between the precarious working conditions in a broader sense and those in the narrower field of culture.

Issue 1: Precarious work in a broader sense

The term “precarious” means “dangerously lacking safety and stability,” and it can also refer to something taking place in doubtful conditions. It originates in the Latin adjective *precarius*,

potrebama i slobodnom nahođenju poslodavca. Nesiguran rad karakterizira i otežavanje sindikalnog organiziranja radnika, zatim ograničavanje prava na štrajk radnika, otežavanje pristupa sudu u slučaju povrede prava radnika, ukidanje rada na neodređeno, olakšavanje ukidanja radnog odnosa od strane poslodavca, ukidanje prava na plaćeni godišnji odmor te uvođenje prisilnog rada. Posljedice napuštanja institucije kolektivnog ugovora o radu, kao i kolektivnog pregovaranja – jedinstvenog obilježja europskog socijalnog modela rada – sudeći po prijedlogu novog Zakona o radu (ZOR) u našem lokalnom kontekstu na korak je od legalizacije. Niz samoorganiziranih aktera, prije svega aktivističkih grupa poput *Baze za radničku inicijativu i demokratizaciju* i *Ženske fronte za radna i socijalna prava* pokrenuli su javnu raspravu te nizom aktivnosti nastoje informirati javnost o negativnim tendencijama redefiniranja radnog i socijalnog zakonodavstva, itekako svjesni da eventualni pozitivni pomaci ZOR-a neće izmijeniti osnovnu temeljito nepromijenjenu poziciju radnika koji je i dalje izvlašten od sredstva za proizvodnju i osuđen na slobodnu prodaju vlastite radne snage pod prijetnjom gladi i neimaštine, bivajući u konstantnoj međusobnoj konkurenciji.⁴

MIMO PREZENT-
PERFEKTA
ILI PITANJEM
PREKARNOG RADA
O SADAŠNJOSTI
KAPITALISTIČKE
RESTAURACIJE

AROUND THE
PRESENT PERFECT,
OR: DISCUSSING
THE PRESENT STATE
OF CAPITALIST
RESTORATION
THROUGH
THE ISSUE OF
PRECARIOUS
LABOUR

which means “uncertain”. According to that logic, the closest explanation in our context would be “uncertain work”. In practice, that uncertainty implies abandoning the concept of an eight-hour working day and introducing flexible work hours that are, as a rule, defined according to the employer’s needs and wishes. Uncertain work goes hand in hand with complicating the organization of workers in trade unions, limiting their right to go on strike, making their access to the court in case of violation of their rights more difficult, cancelling permanent employment, firing them from workplaces more easily, cancelling their right to paid holidays and introducing mandatory work. The consequences of abandoning the institution of collective working contract, as well as collective negotiations – a unique feature of the European social working model – judging from the proposal for the new Labour Law (ZOR) in our local context is only a step away from legalizing the abovementioned novelties. A series of self-organized subjects, such as the activist groups *Basis for the Workers’ Initiative and Democratization* or *Women’s Front for Workers’ and Social Rights* have launched a public debate and initiated a series of activities aimed at informing the public on the negative trends linked to the redefinition of laws related to labour and social welfare, well aware that the possible positive steps defined in ZOR will not change the basic position of workers, who are still deprived of owning the

Tema druga: prekarni radnici u kulturi ili neplaćeni udarni radnici?

Za potrebe istraživanja fenomena migracija umjetnika kako putem institucije rezidencijalnih, istraživačkih boravaka u različitim međunarodnim umjetničkim centrima tako i putem institucije umjetničkih viza koja umjetnicima omogućava višegodišnje boravke u mekama umjetničkog svijeta – Berlinu, New Yorku, Londonu – kustoska radna organizacija BLOK na više od trideset e-mail adresa umjetnika, kustosa i drugih kulturnih radnika s privremenim boravištem izvan Hrvatske poslala je upitnik⁵ kojim se nastojalo rasvijetliti svakodnevno reproduciranje imigrantskih uvjeta života i rada u sferi kulture. Na u osnovi bazična pitanja poput: zašto si otišao/la iz Hrvatske?; koji je tvoj pravni status u zemlji u kojoj živiš i koliko traje?; od čega živiš?; da li si zdravstveno osiguran/a?; koliko svojih sredstava ulažeš u umjetničku proizvodnju?; kako si plaćen/a za poslove u svijetu umjetnosti i imaš li potrebu raditi druge poslove, ako da, koji su to poslovi? itd. odgovorilo je trinaest umjetnika/ca i kustosa/ica, jedna s eksplicitnim zahtjevom za anonimnošću. Druga skupina ispitanika pak, svjesna svog (klasno) povlaštenog položaja u društvu, iako trenutno zdravstveno neosigurana, svoju poziciju ne vidi kao imigrantsku pa nije željela odgovarati na pitanja. Treća skupina ispitanika se pak naprosto bojala javno govoriti o svojoj poziciji, iako se smatraju društveno angažiranim

means of production and condemned to sell their labour on the free market, under the threat of hunger and poverty, and in permanent mutual competition.⁴

Issue 2: Precarious workers in culture or unpaid heroes of work?

For the needs of researching the phenomenon of artist migration, both through the institution of residences and scholarships in various international art centres and through the institution of artist visas, which make it possible for the artists to stay for several years in the Meccas of the art world – Berlin, New York, or London – the curatorial workers’ collective BLOK has sent a questionnaire⁵ to more than thirty e-mail addresses of artists, curators, and other cultural workers who temporarily live outside Croatia, with an aim of gaining an insight into the everyday living and working conditions of migrants in the sphere of culture. Thirteen artists and curators, one with an explicit request for anonymity, answered to the basic questions such as: Why did you leave Croatia? What is your legal status in your temporary country of residence and how long is it valid? What do you live off? Do you have health insurance? How much of your own money must you invest in artistic production? How much are you paid for your art-related work and do you need other jobs to survive, and if yes, which? A second group of artists and curators,

umjetnicima, što osnažuje tezu Hito Steyerl da se unutar političko angažirane umjetnosti ovakve diskusije zaobilaze u velikom luku.⁶ Posljednje u gore navedenom nizu pitanja, ono o tzv. dodatnim poslovima umjetnika, pokazalo je da gotovo svi umjetnici ne mogu (pre)živjeti od umjetničkog rada ili prodaje svojih radova na toliko žuđenom tržištu suvremene umjetnosti pa su prisiljeni uz rad na umjetničkim projektima raditi i na nizu, kako su ih sami opisali, dnevnih poslova (*day job*). Za umjetnice to su uglavnom poslovi u tercijarnom sektoru: čuvanje djece, rad u vrtu, tehnički poslovi u galeriji, rad u dućanu, čišćenje, asistencija na umjetničkim projektima, a neke od njih snalaze se i učestalim posuđivanjem novaca od članova obitelji i imućnijih prijatelja. Umjetnici, fizički snažniji, pak dnevne poslove nalaze na »baušteli«, u tvrtkama za selidbe (angažman u njujorškoj Mowing Company dnevno može donijeti 100 dolara, no radi se od jutra do mraka) ili pak u kuhinjama restorana gdje posao dijele s jeftinom radnom snagom imigranata »bez papira«. Pritom valja naglasiti da snalaženje u svojoj zoni privremenih poslova izvan sektora umjetničke proizvodnje u SAD-u po dobivanju privremenog boravka, nakon priznanja statusa slobodnog umjetnika, nije moguće (tzv. američka viza A01, popularnije zvana *artist visa*), a u europskom kontekstu ta se situacija znatno izmijenila po ulasku Hrvatske u EU.

Još samo dva kruga oko Sunca

Tu je problematiku dobro pojasnila zapaženija umjetnica mlađe generacije Anita Šurkić, stipendistica zaklade Rosa Luxemburg s berlinskom adresom, koja je po završetku studija ostala živjeti i raditi u njemačkoj metropoli. Njezin odgovor na pitanje o dnevnim poslovima donosim u cijelosti: „Ponekad imam tri posla, ponekada samo jedan. Glavninu prihoda ostvarujem radeći honorarno u jednom centru za mlade i djecu na jugoistoku Berlina, gdje vodim i organiziram *Fantasie Fabrik*. Radim s djecom koja uglavnom imaju imigrantsku pozadinu i ne dolaze uvijek iz najboljih obiteljskih prilika, ali super funkcioniramo zajedno. Moj posao se nalazi na tankoj opni društva i ponekad uključuje medijaciju umjetnosti, ponekad je nešto između socijalnog rada koji želi biti angažiran i nečega što još uvijek ne mogu i ne znam je li uopće moguće definirati. Bez obzira što nisam pretjerano aktivna unutar izložbenog sustava, doživljam svoj posao kao društveno-umjetnički angažman koji mi omogućuje potreban odmak od ponekada konkurentskog umjetničkog sustava i vraća me u direktno grebanje "po realnosti" unutar koje živim. Sa klijencima radim na slikama, ali i na konstruktima koje imaju o sebi i svijetu. Okrećemo ih naopačke. Oni mene okreću naopačke i sve je to jedan proces. To mi je uvijek i bilo gorivo za umjetnički rad. Iskreno, poznajem samo jednu osobu u Berlinu koja dobro živi od svog umjetničkog rada,

SANJA IVEKOVIĆ, DALIBOR MARTINIŠ, DOHODAK SAMOŠTALNOG UMJETNIKA, TEKST, 1979., PRVI BROJ, PREUZETO IZ ARHIVNE DIGITALIZACIJA IDEJA

SANJA IVEKOVIĆ AND DALIBOR MARTINIŠ, INCOME OF THE FREELANCE ARTIST, A TEXT FROM 1979, PUBLISHED IN PRVI BROJ. SOURCE: ARHIVE DIGITIZING IDEAS

IVANA HANACEK

40

aware of their privileged position in the society (in terms of status), although currently without a health insurance, did not admit to being immigrants and refused to respond to the questions. A third group was simply afraid of speaking about their position in public, even though they consider themselves as socially engaged artists, which confirms the hypothesis of Hito Steyerl that such discussions tend to be completely avoided among the politically engaged artists.⁶ The last among the above-listed questions, that about the additional jobs, showed that almost none of the artists can live (or even barely survive) off artistic work or sales of their artworks on the so hotly desired market of contemporary art, and are therefore forced to do a series of "day jobs", as they have described them. For women, this mostly amounts to offering services in the tertiary sector: babysitting, gardening, technical work at galleries or shops, cleaning, assisting on art projects, and for some it implies even frequent money borrowing from family members or well-off friends. Male artists, physically more robust, work at construction sites, in moving companies (a day of work at such a company in New York can bring up to 100 USD, but one works from morning until evening), or in restaurant kitchens, where they share their fate with cheap immigrant labour with "no papers". Thereby it should be emphasized that filling one's budget in the grey zone of temporary jobs outside of the sector of artistic production is no longer possible in the USA after the

artist has obtained his or her temporary residence permit and the status of a freelance artist (the so-called A01 visa, commonly known as the "artist visa"), while in the European context the situation has drastically changed with Croatia's entry to the EU.

Only two more circles around the Sun

This problem has been well described by a prominent artist of the younger generation, Anita Šurkić, who won a scholarship of Rosa Luxemburg Foundation and stayed in Berlin after her residence was over. Her answer to the question about day jobs is worth quoting in full: "Sometimes I have three jobs, at other times only one. Most of my income comes from a temporary job at a youth centre in south-eastern Berlin, where I moderate and organize *Fantasie Fabrik*. I work mostly with children who have an immigrant background and often come from rather poor families, but we function very well together. My job is, so to say, on the thin membrane of the society and occasionally involves mediation of art. Sometimes it is something in between social work that tends to be engaged and something that I am still unable to do, and I am even not sure how to define it. Even though I am not too active in the exhibition system, I experience my work as socially engaged art, which helps me to detach myself from the sometimes competitive art world and forces me to scratch directly at "the reality" in which I live. I paint with

bavi se fotografijom. Radim dodatno i na umjetničkim projektima u suradnji sa kolegama i kolegicama umjetnicama. Riječ je o suradničkim projektima koji traju nekoliko mjeseci i u pravilu imam do tri takva angažmana na godinu. Satnica na takvom projektu iznosi od 10 do 25 eura po satu. To sve nije dovoljno za rentu i preživljavanje u Berlinu pa povremeno čistim, čuvam djecu, radim u vrtu ili asistiram drugim umjetnicima na njihovim

umjetničkim projektima. Za sada ne smijem raditi takve poslove. Od kada je Hrvatska ušla u EU ne smijem raditi izvan sektora umjetnosti, ta zabrana prema odredbi Lisabonskog ugovora traje dvije godine. Europa se dobro zaštitila od mogućeg priljeva jeftine radne snage iz Hrvatske. U ovoj situaciji ne preostaje ništa drugo doli čekati da se zemlja zavrti oko sunca još samo dva puta.”⁶

MIMO PREZENT-
PERFEKTA
ILI PITANJEM
PREKARNOG RADA
O SADAŠNOSTI
KAPITALISTIČKE
RESTAURACIJE

AROUND THE
PRESENT PERFECT,
OR: DISCUSSING
THE PRESENT STATE
OF CAPITALIST
RESTORATION
THROUGH
THE ISSUE OF
PRECARIOUS
LABOUR

POKAZATELJI ODNOSA IZMEU PRIHODA SAMOSTALNOG LIKOVNOG UMJETNIKA I NJEKOVCG STVARNOG OSOBNOG DOHODKA KAK I OSOBNOG DOHODKA RADNIKA U KULTURI	
index: 10.000 din mjesečno (Ovaj index je izabran ne zato što odgovara najčešćim prihodima samostalnih umjetnika, već zato što odgovara osobnom dohotku radnika u kulturi, kustosa ili voditelja zagrebačke galerije i sl.)	
radnik u kulturi	samostalni umjetnik
PRIHOD	
10.000 din	10.000 din.
RASHODI	
	1) porez na autorski honorar (16%)1600 din 2) troškovi radnog prostora (30 m ²) a) najammina 400 b) struja 150 c) grijanje 250 d) telefon 250 e) održavanje 400 3) bolovanje 200 (7 dana u god) 4) godišnji odmor 830 (8,3%) 5) materijal za rad1500 6) komunikacija djela (priprema djela za izlaganje) 200 7) administriranje (korespondencija, pošt. troškovi) 400 8) nacrtazba i informiranje (časopisi, katalozi) 600 9) putni troškovi 300 10) troškovi reprezentacije 100 11) osiguranje prostora i djela 150 12) ostalo 150
ukupno: 0.000 din	ukupno: 7.810 din
NETTO DOHODAK	
10.000 - 0.000 ----- 10.000 din	10.000 - 7.810 ----- 2.190 din
ako samostalni umjetnik ostvari prihod od 10.000 D. njegov stvarni dohodak iznosi:	
priredili S.Iveković/D.Martinčić	

6

41

these kids, but we also work on their image of themselves and the world. We turn it upside down. They turn me upside down and it is all one and the same process. This has always fuelled my work as an artist. Frankly, I know only one person in Berlin who can live well on art alone, and that is photography. I also participate in various art projects together with my fellow artists. These collaborative projects can last up to several months, and

normally I have three such engagements per year. I get 10-25 EUR per hour on such projects. All this is not enough to pay my rent and to survive in Berlin, and so I occasionally clean houses, babysit, work in gardens, or assist other artists on their projects. But at the moment I am not allowed to do such jobs. Since Croatia's entry to the EU, I am not allowed to work outside of the art sector, and according to the Lisbon Agreement this

Gužva u inboxu, nekoliko sati do dedajna

I u lokalnom kontekstu umjetnici i kulturni radnici su prisiljeni na fleksibilnost, na paralelne, dnevne i noćne poslove u sferi umjetničke proizvodnje i izvan nje, na obavljanje poslova bez radnog vremena, na tzv. multitasking, na skakanje iz projekta u projekt, na iščekivanje rezultata natječaja, na neprestano prekrajavanje projektnih i osobnih budžeta.

Primjer prvi: dva mjeseca u životu kulturnog radnika Borisa Posnikova (nekadašnjeg glavnog urednika časopisa za kulturna i društvena zbivanja *Zarez*). U tekstu pod nazivom *Prekarnost između dojma i pojma* Posnikov ovim riječima opisuje iskustvo radne neizvjesnosti: "Prekarni rad: gužva u inboxu, propušteni pozivi, nekoliko sati do dedajna. Prekarni rad: griznja savjesti, probijeni rokovi, nagle navale adrenalina. Prekarni rad: honorari koji kasne, čekanje honorara, strepnja ispred bankomata. Prijave, natječaji, ispunjeni planeri. Multitasking, e-banking, podaci za ugovor. Kreditna nesposobnost. Nesigurnost. Neizvjesnost. (...) Govoriti o nemogućnosti da se život planira više od dva ili tri mjeseca unaprijed, dakle. O proleterskom menadžiranju vlastite egzistencije: četiri paralelna angažmana, imaginarno raspoređivanje neisplaćenih honorara, krajem tjedna možda dan odmora. O neprestanom samopropitivanju: je li trebalo drugačije organizirati vrijeme, je li trebalo pametnije kalkulirati? O samooptuživanju: je li se radilo dovoljno, je li se

zaradilo premalo? O nesigurnosti. O neizvjesnosti."⁷

Primjer drugi: osamnaest mjeseci u životu umjetnice Milijane Babić. „Vizualna umjetnica hitno traži bilo kakav posao” glasio je oglas Milijane Babić objavljivan po lokalnim oglasnicima u rubrici *potražnja*. U nemogućnosti da na drugačiji način dođe do sredstava za umjetničku proizvodnju, ali i da pokrije osnovne životne troškove, sve ponude poslodavaca koje su stizale u periodu od 18 mjeseci umjetnica je bezrezervno prihvatila. Jutarnja smjena: čišćenje poslovne pa stambene zgrade, zarada 100 kuna po objektu.⁸ Popodnevna smjena: promoviranje proizvoda u *shopping* centru. Noćna smjena: prodavanje cvijeća po kafićima. Zvonjava telefona donosi novu ponudu: konobarenje u lokalnom baru. Vizualna umjetnica na sve pristaje. Potražnje nema, posla uvijek ima. Jutarnja smjena: rad na umjetničkom projektu, slaganje dokumentacije rada, transkribiranje razgovora, apliciranje za izložbeni program, gužva u *inboxu*. Potražnje nema, posla uvijek ima. Jutarnja smjena: vizualna umjetnica kopa po kontejnerima, skuplja plastične boce. Jedna boca – pedeset lipa.

Cijeli proces traženja posla od objavljivanja oglasa: i telefonskih razgovora do samog obavljanja rada umjetnica je prezentirala javnosti u formi video, foto i audiodokumentacije koja otkriva da prekarni rad nije rodno neutralan. Iz transkripta razgovora s poslodavcima dobivamo direktan uvid u duboko ukorijenjen

SANJA IVEKOVIĆ, DALIBOR MARTINIŠ,
U GALERIJE S UGOVOROM, TEKST, 1979.,
PRVI BROJ, PREUZETO IZ ARHIVA DIGITALIZACIJA IDEJA

SANJA IVEKOVIĆ AND DALIBOR MARTINIŠ,
WITH CONTRACT TO THE GALLERIES!, A TEXT FROM 1979,
PUBLISHED IN PRVI BROJ. SOURCE: ARHIVE DIGITIZING IDEAS

IVANA
HANÁČEK

prohibition is valid for two years. Europe has protected itself very well from a possible influx of cheap labour from Croatia. In this situation I have no choice but to wait until the Earth has done only two more circles around the Sun."⁷

The inbox crammed and only few hours left until the deadline

In the local context, artists and cultural workers are likewise forced to be flexible and do several jobs at once, by day and by night, in the sphere of artistic production and outside of it, jobs that have no fixed working hours, multitasking, jumping from one project to another, waiting for the competition results, and constantly restructuring their private budgets and those of their projects.

Case 1: Two months in the life of cultural worker Boris Posnikov (formerly the editor-in-chief of the journal for culture and social issues *Zarez*). In a text titled *Precariousness between an Impression and a Notion*, Posnikov has described his experience of precariousness with the following words: "Precarious work: the inbox crammed, calls missed, only few hours left until the deadline. Precarious work: remorse, broken deadlines, sudden rushes of adrenaline. Precarious work: late payments, waiting for payments, trembling in front of the ATM. Applications, competitions, overfilled agenda

books. Multitasking, e-banking, data for the contracts. No credit standing. No safety. Uncertainty. (...) In other words, the impossibility to plan one's life more than two or three months in advance. A proletarian management of one's existence: four parallel contracts, an imaginary distribution of one's unpaid fees, perhaps a day of rest at the end of the week. It is a matter of incessant wondering: should I have distributed my time differently, should I have calculated the hours better? Of self-accusations: Have I worked enough? Have I earned too little? A matter off insecurity. Of uncertainty."⁷

Case 2: Eighteen months in the life of artist Milijana Babić. "A visual artist looking for any kind of job" – that was Milijana's ad published in the local newspaper, in the section of *Demand*. Since she could not earn enough to dedicate herself to art, and also in order to cover her basic living expenses, she accepted indiscriminately all offers that came within a period of eighteen months. Morning shift: cleaning an office building, then an apartment building, 100 HRK per staircase.⁸ Afternoon shift: product promotion at a shopping mall. Night shift: selling flowers in cafés. The telephone rings, there is a new offer: working as a waitress at a local bar. The visual artist accepts everything. There is no demand, but there is always work. Morning shift: working on an art

seksizam, verbalno pa i fizičko nasilje s kojima se nezaposlena radnica susreće tijekom obavljanja povremenih poslova s fleksibilnim radnim vremenom i nereguliranim ugovorom o radu. Kriterij po kojem je vizualna umjetnica/radnica bila vrednovana za radna mjesta bio je u pravilu fizički izgled, što potkrepljuje tezu o duboko ukorijenjenom diskriminatornom kanonu prisutnom

na tržištu rada koji ženu tretira isključivo kao seksualni objekt. Prema talijanskoj autonomističkoj teoretičarki i aktivistici Silviji Federici problematika eksploatacije žena u kontekstu prekarnog rada puno je kompleksnija, u nju je nužno uključiti jedan od najvažnijih doprinosa feminističke borbe i teorije: redefiniranje rada i prepoznavanje neplaćenog reproduktivnog rada žena kao

MIMO PREZENT-
PEREKTA
ILI PITANJEM
PREKARNOG RADA
O SADAŠNOSTI
KAPITALISTIČKE
RESTAURACIJE

AROUND THE
PRESENT PERFECT,
OR: DISCUSSING
THE PRESENT STATE
OF CAPITALIST
RESTORATION
THROUGH
THE ISSUE OF
PRECARIOUS
LABOUR

UGOVOR

U GALERIJE S OM!

U Zagrebu postoji veliki broj kulturnih institucija (galerija, muzeja, zbirki itd.) u kojima je započelo preko stotinu kulturnih radnika koji posredno izražavaju društveni interes za kontinuitet likovne produkcije i komunikacije djela likovnih umjetnika. Iz toga bi se moglo zaključiti da je umjetnikov rad društveno koristan. Ako je tako, onda postoji s mo jednan moguć oblik razmjene njegovog rada s radom onih koji u njemu uživaju: razmjena ekvivalenata umjetničkog rada (a to je umjetničko djelo ili neka druga forma kroz koju se taj rad manifestira) sa ekvivalentom (na pr. novcem) rada korisnika umjetničkog djela. Pri tome ne možemo težiti principima na kojima se omlađaju kapitalistička društva a po kojima ta razmjena biva ostvarena kroz tržišne procese i zakone.

Društveno priznanje vrijednosti umjetničkog rada ne može se potvrditi u kupoprodajnom činu jer podružvovljavanje umjetnosti ne ostvaruje se kupnjom umjetničkog djela, pa makar se radilo i o društvenoj instituciji kao kupcu, već se ono ostvaruje javnom komunikacijom kreativnog procesa.

Napomena

Vrijednosti se ne mogu posjedovati već jedino komunicirati. Ovi navedeni stavovi već su u našoj sredini deklarativno prihvaćeni i ustanovljeni. Uspješkos tone, društvo ne priznaje likovnog umjetnika čim izlagađa, to jest javno nastupa kao trenutak u kojem umjetnik razmjenjuje svoj rad s javnošću, već ga prisiljava da svođu materijalnu egzistenciju osigura putem tržišta (prodajom umjetničkog djela). Time se i uvjetuju određeni oblici stvaralačkog djelovanja, jer da bi mogao prodavati umjetnik mora stvarati objekte za trgovinu. Naprotiv, sam čin izlaganja smatran je samo ritikom koju društvo daje umjetniku da afirmira svoj rad i tako mu posredno podigne cijenu. To se običuje u napisanom (knjaka i znanom) pravilu da umjetnik nakon izložbe ostvari barem jedno svoje djelo instituciji koja mu je "osposoblila" izložbu. "a absurd bude veći, svim ostalim mediocinim u realizaciji izložbe (muzicista, prevodiocina,

recenzentima, čuvarima, štampačima, itd.) društvo redovno nadomacuje njihov rad. Iz svega navedenog očito je da umjetnik, kao subjekt i inicijator akcije mora postaviti zahtjeve za promjenom ovog, za njera neodrživog stanja.

Bez ambicija da definitivno riješimo ovaj problem predložimo ovaj UGOVOR C UJVNITIMA JAVNE PREZENTACIJE UMJETNIČKOG RADA. Inzistiranjem na njegovoj valjanosti umjetnik bi ishodilo samo neka od svojih prava i uspostavio relativno ravnom van odnos a organizacijom utrušenog rada koja islađe njegov rad. Nastojali smo ga sastaviti tako da može odgovoriti potrebama svih likovnih umjetnika bez obzira na njihova estetska ili medijska određenja.

Napomena:
Sadašnje financiranje stvaralaštva od strane SIZ-ova predstavlja po našem mišljenju samo parcijalno rješenje zato jer: 1) prisiljava (administrativno) umjetnika da definiira svoj rad godinu dana unaprijed što je za mnoge umjetnike nemoguće jer je u suprotnosti sa njihovim načinom rada ; 2) ovlašćuje SIZ-ove da određuju estetike i ostale vrijednosne kriterije u umjetnosti (opet godinu dana unaprijed) što je u suprotnosti sa slobodom prirodnom kreativnog čina; 3) ne predviđa mogućnost naknade za umjetnikov rad koji je slobodno razmjenjen sa javnošću (izlaganjem ili javnom realizacijom) a nije bio financiran kao projekt od SIZ-a.

Sanja Iveković
Delibor Martinis

Ovime stavljamo ovaj prijedlog na javnu raspravu. Očekujemo vašu kritiku, sugestije, podršku.

Članom 169/1 (i danas vežećeg) Ustava SFRJ zajamčena je sloboda umjetničkog stvaranja, a članom 159/1 zajamčeno je pravo na rad.

project, putting together some documentation, transcribing interviews, applying for an exhibition programme, the inbox is crammed. There is no demand, but there is always work. Morning shift: the visual artist digs through garbage cans, collects plastic bottles. One bottle – 0.5 HRK. The artist has publicly presented the whole process of looking

for a job – from publishing the ad and having the telephone calls until actually doing the job – in the form of video, photo, and audio documentation, which reveals that precarious work is not gender-neutral. Transcripts of conversations with employers offer a direct insight into the deeply rooted sexism, verbal and even physical violence that an unemployed worker must face

glavnog izvora kapitalističke akumulacije. Ako tu, upotpunjenu formulu čitanja ženskog prekarnog rada koristimo za analizu rada *Tražim posao*, možemo detektirati četiri različita aspekta eksploatacije: direktnu eksploataciju na nizu slabo plaćenih i povremenih poslova, njoj paralelnu eksploataciju žene-umjetnice manifestiranu neplaćenim, kućanski reproduktivnim *radom iz ljubavi*, zatim eksploataciju od strane umjetničkog polja (troškovi produkcije tog zahtjevnog *durational* performansa nisu našli svoje mjesto unutar budžeta institucije koja je rad prvotno izložila niti je za svoj umjetnički rad Milijana Babić bila honorirana), i posljednju razinu toliko prisutnu u načinu rada umjetnica i umjetnika – samoeksploataciju koja podrazumijeva pristajanje na volonterski, neplaćeni rad toliko svojstven sferi suvremene umjetnosti.

Udarny trud i različiti modeli proizvodne matrice

U eseju *Politika umjetnosti, suvremena umjetnost i tranzicija prema postdemokraciji* Hito Steyerl o politici u području umjetnosti govori iz perspektive umjetnosti kao mjesta rada. „Umjetnost je produkcija spektakla, proizvedena na postfordističkoj pokretnoj traci kojoj je ostvarenje maksimalne radne norme od primarnog značaja.”⁹ Umjetnički rad Steyerl definira kao udarnički, termin je izvedenica od ruske sintagme *udarny trud* što znači superproduktivna, entuzijastička radna

snaga. Izvorno, udarnici su bili višak radne snage u Sovjetskom Savezu, stoga suludi tempo, ljudska iscrpljenost, život između rokova i pritiska, fina čavrljanja po otvorenjima izložbi, visoko dizajnirani tisak na munken papiru – sustav koji se održava na životu hraneći se vremenom i energijom neplaćenih pripravnika i samoeksploatacijom na svakom nivou i na svakoj funkciji¹⁰ sjajno upada u tu kategoriju. Ipak, ta rezervna vojska ‘lumpenfreelancera’ izuzetno je heterogena, sastavljena od pojedinaca sklonih potpunoj ideološkoj neopredijeljenosti.¹¹ Istodobno, ti mobilni udarnici visoko su obrazovana najamna radna snaga, govore nekoliko stranih jezika, dobro su umreženi na međunarodnoj razini, dobro se snalaze unutar sustava projektnog financiranja, uspješno ispisuju projektne aplikacije, često privređuju od rezidencijalnih, istraživačkih boravaka u svjetskim umjetničkim centrima i institucijama te sjajno barataju s novim tehnologijama. Stoga, velika je razlika između prekarizata u kulturnom polju i, primjerice, blagajnice u trgovačkom centru koja radi po ugovoru na određeno ili nezaposlene žene u dobi od pedeset godina koja u potrazi za poslom svakodnevno prolazi kroz muku koju je razotkrila Milijana Babić u svom radu *Tražim posao*. Sljedeći Seymourovu ideju da je prekarnost naziv za stanje koje vertikalno presijeca cijeli niz klasa i podklasa, da je prekarnost samo ime za metastazirajuću nesigurnost koja u neoliberalnoj fazi šteti samo najmoćnije,¹² valja istražiti i prve

while doing temporary jobs with flexible working hours and unregulated contracting. The criterion according to which the visual artist/worker was assessed for the jobs was usually her physical appearance, which confirms the hypothesis about the deeply rooted discriminatory canon that is present on the labour market, which treats women exclusively as sexual objects. According to the Italian autonomist theoretician and activist Silvia Federica, the problem of exploiting women in the context of precarious work is far more complex and must necessarily include one of the most important contributions of feminist struggle and theory: redefining labour as a concept and acknowledging the unpaid reproductive work of women as the main source of capitalist accumulation. If this complemented formula for interpreting the precarious work of women is used to analyze the work *Looking for a Job*, we can detect four different aspects of exploitation: direct exploitation through a series of badly paid temporary jobs, a parallel form of exploitation typical for a woman-artist, manifested as unpaid domestic and reproductive *work out of love*, exploitation by the art field (costs of producing this demanding durational performance could not be accommodated within the budget of the institution that originally exhibited the artwork, and Milijana Babić was never paid for her work), and the last level, forever present in the work of artists, male and female alike – self-exploitation that includes

the acceptance of volunteering, unpaid work, which is so typical of the sphere of contemporary art.

Udarny trud and various types of production patterns

In his essay *Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*, Hito Steyerl writes about the field of art through the perspective of art as a workplace. Art is “produced as spectacle, on post-Fordist all-you-can-work conveyor belts,” and its main goal is to fulfill the maximum working norm.⁹ Artistic work is defined by Steyerl as *udarny* (“shock work”), the term derived from the Russian expression *udarny trud*, which denotes a super-productive, enthusiastic labour. There was a surplus of labour in the Soviet Union, and thence the crazy tempo, human exhaustion, life between deadlines and pressures, fine chatting at the exhibition openings, highly designed materials printed on the Munken paper – a system that sustains itself by feeding on the time and energy of unpaid apprentices, where self-exploitation on all levels and in all functions¹⁰ fits perfectly well into this category. Nevertheless, this reserve army of “lumpenfreelancers” is extremely heterogeneous, as it consists of individuals that are prone to absolute ideological neutrality.¹¹ At the same time, these mobile heroes of work are highly educated wage labourers: they speak foreign languages, they are well networked on the international level and well acquainted

jasnije artikulacije tog fenomena u umjetničkom polju. Pojavljuje li se svijest o prekarijatu i prije simptomatične 1989.? Ako je lijepa umjetnost oduvijek bila najuže povezana s postfordističkim spekulacijama, ona je smještena u samu srž neoliberalnog načina razmišljanja¹³ pa se nameće pitanje: vrijedi li za umjetnike, koji funkcioniraju unutar prostora nemilosrdne kompeticije, model prekarnog rada bez obzira na dominantan model proizvodne matrice? U pokušaju ocrtavanja kontura odgovora na ta pitanja donosim tri primjera.

Primjer prvi: krajem 70-ih u krugu umjetnika nove umjetničke prakse okupljenih oko tzv. off-galerijskog prostora Podroom, u Mesničkoj ulici u Zagrebu sustavno se radilo na elaboraciji umjetničkog rada kao društveno korisnog (javnog dobra). Sudionici su na različite načine, što svojim radovima, što samoorganizacijom i kolektivnim pristupom problematici, upozoravali na nemogućnost dolaska do sredstava za proizvodnju (i egzistenciju), aktivno tražeći rješenja tog problema. U podrumaškom glasilu *Prvi broj* nailazimo na razrađen model razmjene vrijednosti umjetničkog rada mimo tržišnih procesa i zakona. Sanja Iveković i Dalibor Martinis za *Prvi broj* pišu: „Postoji samo jedan oblik razmjene umjetničkog rada s radom onih koji u njemu uživaju: razmjenom ekvivalenta umjetničkog rada (umjetničko djelo ili druga forma kojom se rad manifestira) s ekvivalentom (npr. novcem) rada korisnika

umjetničkog djela.”¹⁴ U njihovu tekstu iznesen je koncept društvenog priznanja umjetničkog rada koji se „ne može potvrđivati u kupoprodajnom činu jer se podružljavanje umjetnosti ne ostvaruje kupnjom umjetničkog djela, makar se radilo o društvenoj instituciji kao kupcu, već se ostvaruje javnom komunikacijom kreativnog procesa.” U analizi odnosa između prihoda samostalnog likovnog umjetnika i njegova stvarnog osobnog dohotka, svojevrsnog ispisa bankovnog računa samostalnog umjetnika s kraja 70-ih, duo Iveković/Martinis popisali su sve aspekte istraživačkog, preprodukcijskog umjetničkog rada, ali i troškove¹⁴ u iznosu od 78% ukupnog prihoda koje takav rad iziskuje. U tim okolnostima predlagali su *Ugovor* o radu umjetnika kojim su definirali uvjete izlagačkih aktivnosti i to u odnosu galerija/muzej – umjetnik/ca, bilo da se radi o reprezentaciji već postojećih ili pak o novoproduciranim radovima. Od 12 točaka ugovora posebno je zanimljiva druga kojom se definiraju tri aspekta naknade za *komunikaciju* umjetničkog rada s publikom, odnosno za *podruštenjavanje* umjetničkog djela, a podrazumijevaju naknadu za iznajmljivanje rada galeriji, naknadu za koncept i za »ostalo« u što ulaze unaprijed teško predvidivi troškovi.

Primjer drugi: unutar Nove umjetničke prakse koja se jasno postavlja kao opreka prema tada dominantnoj državnoj umjetnosti visokog modernizma moguće je detektirati i

MIMO PREZENT-
PERFEKTA
ILI PITANJEM
PREKARNOG RADA
O SADAŠNOSTI
KAPITALISTIČKE
RESTAURACIJE

AROUND THE
PRESENT PERFECT,
OR: DISCUSSING
THE PRESENT STATE
OF CAPITALIST
RESTORATION
THROUGH
THE ISSUE OF
PRECARIOUS
LABOUR

with the system of project financing, they know how to write successful project applications, they often profit from residences and scholarships in globally renowned art centres and institutions, and they are versed in new technologies. Therefore, there is a considerable difference between the precariate in the field of culture and a temporarily employed cashier at the local shopping mall, for example, or an unemployed woman in her fifties who goes on a daily basis through all the suffering that Milijana Babić has disclosed in her work *Looking for a Job*. Following Seymour's idea that precariousness is a term denoting a state that vertically intersects a whole range of social classes and subclasses, and that precariousness is only a name for the metastasis of insecurity that, in its neoliberal phase, spares only the most powerful,¹² one should also explore the earliest clear articulations of this phenomenon in the field of art. Does the awareness of the precariate emerge even before the symptomatic year of 1989? If the fine arts had always been most closely related to post-Fordist speculations, then they are located at the very core of neoliberal thinking¹⁴ and therefore one should ask whether in case of artists, who function within the sphere of ruthless competition, the model of precarious work is valid regardless of the dominant production matrix? In an attempt to outline a response to these questions, I will give three examples.

Case 1: In the late 1970s, a group of artists belonging to the New Art Practice and gathering at the off-gallery Podroom in Mesnička Street in Zagreb systematically worked on elaborating artistic work as socially useful (hence a public good). The participants indicated the impossibility of acquiring means of production (and of existence) in various ways, either through their artworks or through self-organization and a collective approach to the issue, actively looking for a solution to this problem. In Podroom's magazine *Prvi broj* (*First Issue*), one finds an elaborate model for exchanging the value of artwork besides marketing processes and laws. Sanja Iveković and Dalibor Martinis wrote the following for *Prvi broj*: "There is only one form of exchanging artistic work for that of its users: by exchanging the equivalent of artistic work (an artwork or another form in which such work is manifested) for the equivalent (such as money) of the work done by the user of the artwork."¹⁵ Their text also contains a concept of social recognition of artistic work, which "cannot be gained from the act of selling and buying, since the social function of artistic work is not realized in the act of buying an artwork, even if the buyer is a social institution; instead, it is realized in the public communication of the creative process." Analyzing the relationship between the income of a freelance visual artist and his or her real personal profit, as a sort of balance sheet

koherentniji val umjetničkih radova koji problematiziraju radne uvjete na umjetničkoj sceni, ali i fenomen rada u širem smislu, što je u kontekstu socijalističkog društva u najmanju ruku bilo subverzivno pitanje.¹⁵ Primjerice, Goran Trbuljak na Salonu mladih 1976. izlaže parolu *Umjetnik bez ateliera je isto što i radnik bez tvornice*, a iste godine zaokupljen problemom nedostatka vlastitog radnog prostora i neadekvatnim radnim uvjetima započinje seriju *Četiri kuće na Rokovom perivoju i jedna u blizini* fotografirajući objekte u elitnom kvartu Zagreba, u kojima su važni državni umjetnici imali svoje atelijere ili domove. Istu temu obrađuje i iduće 1977. kada izvodi rad performativnog karaktera za tadašnju Galeriju Nova pod nazivom *Iselfen stan u kuli Lotrščak*.¹⁶

Primjer treći: u tom je periodu zabilježen i samoorganizirani kolektivni istup umjetnika na Salonu mladih povodom kojeg je objavljen intervju u časopisu *Polet* znakovitog naslova *Do kad će mama hraniti umjetnike*. Naime, kako bi se oduprli rigidnom i vrlo konzervativnom žiriju na Salonu mladih, koji gotovo da i nije bio zainteresiran za radove umjetnika/ca nove umjetničke prakse, trinaest umjetnika (Boris Demur, Vladimir Dodig, Željko Jerman, Boris Ivandić, Željko Kipke, Antun Maračić, Vlado Martek, Marijan Molnar, Goran Petercol, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović, Rajko Radovanović) svoje sudjelovanje na Salonu prijavljuju kolektivno. Uz prijavu rada

žiriju je napomenuto: „odbijanje jednog od nas odbijanje je i ostalih”. Medijske objave o tom događaju dobar su povijesni uvid u radne uvjete i način pozicioniranja umjetnika naspram tih problema. Protiveći se svojoj marginalnoj poziciji u društvu, u intervjuu za *Polet* umjetnici izjavljuju da žele mijenjati cjelokupnu kulturnu politiku, da ne žele da ih se tretira kao neku vrstu čudaka te da se njihova umjetnost razlikuje od oficijelne po tome što je kritična i samokritična, dok je oficijelna kultura glorifikatorska i apologetska i da si socijalističko društvo ne bi smjelo dopustiti da preferira takav tip kulture.¹⁷

Umjesto zaključka smjernice za daljnja istraživanja

Unutar Nove umjetničke prakse, krajem 70-ih, pojavila se progresivna grupa umjetnika koja se paralelno bavila pitanjem umjetničkog rada i radnih uvjeta na umjetničkoj sceni na dvije fronte: reprezentacijom, ali i konkretnim političkim djelovanjem – kolektivnim istupima, samoorganizacijom, uspostavom radne zajednice umjetnika, pokretanjem *off* izložbenih prostora, javnom artikulacijom fenomena umjetničkog rada i pokušajem regulacije odnosa na relaciji umjetnik – institucija itd. Obje fronte za njih su bili revolucionarni mehanizmi pomoću kojih su gradili bolje društvo. Oni se, sudeći po izjavama u spomenutom intervjuu, nisu libili reći da je njihova marginalna pozicija klasni i na kraju krajeva društveni problem.

of a freelance artist from the late 1970s, the duo Iveković/Martinis listed all aspects of research and pre-production work, including the expenses,¹⁶ which amounted to 78% of the total income. In these circumstances, they proposed a *Contract* that would define the artist's work and the conditions of exhibiting it, in the gallery/museum-artist relationship, regardless of whether the artwork is pre-existent or newly produced. Among the twelve points of the contract, an especially interesting one is no. 2, which defines different aspects of the required fee: for *communicating* the artwork to the public and for *distributing* the artwork, which includes the fee for allowing the gallery to exhibit it, the fee for the concept, and the fee for the “rest”, which includes expenses that are difficult to define in advance.

Case 2: Within the New Art Practice, which openly positioned itself as the opposition to the then dominant public art of high modernism, it is possible to detect a more coherent wave of artworks, which discuss the working conditions on the art scene, as well as the phenomenon of work in the wider sense of the word, which was a subversive question (to say the least) in the context of socialist society.¹⁷ Thus, at the Youth Salon of 1976, Goran Trbuljak exhibited the slogan *An artist without an atelier is like a worker without a factory*, and that same year, preoccupied with the lack of his own workspace and the inadequate working conditions, he started a series called *Four Houses in Rochus*

Park and One Nearby, in which he photographed buildings in this elite part of Zagreb, where important state-financed artists had their homes and ateliers. He dealt with the same issue in the following year of 1977, when he made a performance for Nova Gallery, titled *The Evacuated Apartment in Lotrščak Tower*.¹⁸

Case 3: In the same period, a self-organized collective of artists exhibited at the Youth Salon, on which occasion an interview was published in the journal of youth culture *Polet*, with the telling title *When Will the Artists Get Weaned?*. Namely, in order to cope with the rigid and very conservative jury at the Youth Salon, which did not care much about the artists belonging to the New Art Practice, thirteen artists (Boris Demur, Vladimir Dodig, Željko Jerman, Boris Ivandić, Željko Kipke, Antun Maračić, Vlado Martek, Marijan Molnar, Goran Petercol, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović, and Rajko Radovanović) applied to participate collectively. Their application contained the following statement: “Refusing one of us means refusing all.” Comments in the media offer a good historical insight into the working conditions and the standpoint of artists regarding these matters. Rejecting their marginal position in the society, the artists stated that they wanted to change the cultural policy as such, refusing to be treated as some sort of freaks, and that their art differed from the official one in that it was critical and self-critical, whereas the official one was glorifying

Za razliku od tog vremena, u *obećanoj zemlji prosperiteta* u kojoj su društveni odnosi određeni neoliberalnim normama i standardima Europske unije fenomen gubitka radnih prava pa i radnih mjesta prisutan je na umjetničkoj sceni isključivo u reprezentaciji. Od ranih 2000-ih nadalje moguće je pratiti niz umjetničkih projekata koji se bave marginaliziranim skupinama u društvu – radnicima u štrajku (projekt Andreje Kulunčić *NAMA: 1908 zaposlenika, 15 robnih kuća*, 2001.), migrantskim radnicima (projekt Andreje Kulunčić *Austrians Only*, 2005.; *Bosanci van!*, 2008.), slabo plaćenim radnicima koji obavljaju teške fizičke poslove (projekt Igora Grubića *Andeli garava lica*, 2008.), nezaposlenim radnicima (projekt Siniše Labrovića *Posao*, 2013.) itd., dok tzv. druga fronta – konkretno političko djelovanje, samoorganizacija umjetnika sa svrhom izmjene dominantne kulturne politike – vidljivo izostaje. Ipak, problemi neplaćenog umjetničkog rada i nesigurnog, prekarnog rada u kulturi probijaju se u javni diskurs. Tom procesu znatno doprinosi, barem kad je riječ o našem lokalnom kontekstu, javna rasprava o redefiniranju radnog i socijalnog zakonodavstva, ali i sve manje javnih dotacija za umjetničku proizvodnju.

¹ Stefan Treskanica, *Ukrudbene povijesnice*, *Slobodni filozofski*, www.slobodnifilozofski.com/2013/07/stefan-treskanica-ukrudbene-povjesnice.html (pristupljeno 13. 4. 2014.).

MIMO PREZENT-
PERFEKTA
ILI PITANJEM
PREKARNOG RADA
O SADAŠNOSTI
KAPITALISTIČKE
RESTAURACIJE

AROUND THE
PRESENT PERFECT,
OR: DISCUSSING
THE PRESENT STATE
OF CAPITALIST
RESTORATION
THROUGH
THE ISSUE OF
PRECARIOUS
LABOUR

and apologetic, adding that a socialist society should not allow itself to prefer this type of culture.¹⁹

Instead of a conclusion: Guidelines for further research

Within the New Art Practice, a progressive group of artists emerged in the late 1970s, focusing among other things on the issue of artistic work and the working conditions on the art scene. They did it on two different fronts: through representation and through actual political action – collective projects, self-organization, establishing a working community of artists, launching some “off” exhibition venues, publicly articulating the phenomenon of artistic work, investing efforts into regulating the artist/institution relation, etc. For them, both of these fronts were revolutionary mechanisms with which they tried to build a better society. Judging from their statements in the abovementioned interview, they were not afraid to indicate that their marginal position was a class problem, and eventually even a social problem.

Unlike those times, in the *promised land of prosperity*, in which social relations are determined by the neoliberal norms and standards of the European Union, loss of workers’ rights and even jobs is present on the art scene exclusively through representation. Since the early 2000s, one can observe a series of art projects focusing on the marginalized groups in the

² Isto.

³ Ozren Pupovac, *Prezent-perfekt ili vrijeme post-socijalizma*, *Sarajevske sveske*, <http://sveske.ba/en/content/prezent-perfekt-ili-vrijeme-postsocijalizma> (pristupljeno 14. 4. 2014.).

⁴ Boris Posnikov, *Prekarnost između dojma i pojma*, *Bilten*, <http://www.bilten.org/?p=419> (pristupljeno 14. 4. 2014.).

⁵ Upitnik pod nazivom *Šivanje prsta na kreditnu karticu i druge priče* rađen je u sklopu izložbe u Galeriji Miroslav Kraljević u Zagrebu pod nazivom *Između svjetova II dio*. Upitnik su osmislile i uredile kustosice izložbe Ivana Hanaček, Ana Kutleša i Vesna Vuković.

⁶ Hito Steyerl, *Politika umjetnosti: suvremena umjetnost i tranzicije prema postdemokraciji*, *Slobodni filozofski*, <http://www.slobodnifilozofski.com/2013/10/hito-steyerl-politika-umjetnosti.html> (pristupljeno 14. 4. 2014.).

⁶ Anita Šurkić u anketi *Šivanje prsta na kreditnu karticu i druge priče*, BLOK, 2013., dokumentacija dostupna na uvid kod autorice teksta.

⁷ Boris Posnikov, *Prekarnost između dojma i pojma*, *Bilten*, <http://www.bilten.org/?p=419> (pristupljeno 14. 4. 2014.).

⁸ Zanimljivo, uslugu čišćenja agencija je stanarima naplaćivala 1400 kuna, dok je honorarnoj radnici za težak fizički posao bilo isplaćivano tek 100 kuna po objektu.

⁹ Hito Steyerl, *Politika umjetnosti: suvremena umjetnost i tranzicije prema postdemokraciji*, *Slobodni filozofski*, <http://www.slobodnifilozofski.com/2013/10/hito-steyerl-politika-umjetnosti.html> (pristupljeno 14. 4. 2014.).

¹⁰ Isto.

¹¹ Isto.

¹² Boris Posnikov, *Prekarnost između dojma i pojma*, *Bilten*, <http://www.bilten.org/?p=419> (pristupljeno 14. 4. 2014.).

society – workers on strike (Andreja Kulunčić’s project *NAMA: 1908 Employees, 15 Department Stores*, 2001), migrant workers (Andreja Kulunčić’s project *Austrians Only*, 2005; *Bosnians Out!*, 2008), badly paid workers who do heavy physical work (Igor Grubić’s project *Angels with Black Faces*, 2008), unemployed workers (Siniša Labrović’s project *Work*, 2013), and so on, whereas the so-called second front – specific political action and self-organization of artists aimed at changing the dominant cultural policy – is visibly missing. Nevertheless, the problems of unpaid artistic work and uncertain, precarious work in the field of culture are gradually finding their way into the public discourse. That process is considerably enhanced, at least in our local context, by a public debate on redefining the legislation concerning work and social welfare, as well as the diminishing amount of subventions granted for artistic production.

¹ Stefan Treskanica, “Ukrudbene povijesnice” [Stiffened histories], *Slobodni filozofski*, <http://www.slobodnifilozofski.com/2013/07/stefan-treskanica-ukrudbene-povjesnice.html> (last accessed on April 13, 2014).

² Ibidem.

³ Ozren Pupovac, “Prezent-perfekt ili vrijeme post-socijalizma” [Present Perfect, or: The postsocialist era], *Sarajevske sveske*, <http://sveske.ba/en/content/prezent-perfekt-ili-vrijeme-postsocijalizma> (last accessed on April 14, 2014).

¹³ Hito Steyerl, Politika umjetnosti: suvremena umjetnost i tranzicije prema postdemokraciji, Slobodni filozofski, <http://www.slobodnifilozofski.com/2013/10/hito-steyerl-politika-umjetnosti.html> (pristupljeno 14. 4. 2014.).

¹⁴ Sanja Iveković, Dalibor Martinis, "U galerije s ugovorom!", u: *Prvi broj*, 1, 1978., Zagreb, Radna zajednica umjetnika, 7.

¹⁴ Tako na popisu »rashodi« nalazimo: porez na autorski honorar, troškove radnog prostora i režija, troškove godišnjeg odmora i materijala za rad, troškove komunikacije rada i njegove pripreme za izlaganje, troškove administracije (troškovi korespondencije i pošte), putne troškove, troškove za naobrazbu i informiranje (časopisi i katalozi), putne troškove, troškove reprezentacije, osiguravanje izlagačkog prostora i djela.

¹⁵ Vidi: <http://www.novosti.com/2012/10/elementi-za-analizu-jugoslavenskog-samoupravljanja-između-socijalizma-i-kapitalizma/> (pristupljeno 17. 1. 2014.).

¹⁶ U kunsthistoričarskim pregledima rad *Iseljen stan u kuli Lotrščak* često se dekontekstualizira i razlaže isključivo iz estetske perspektive, dok se njegova poetika zanemarivala. Ovom pioniru nove umjetničke prakse novija povijest suvremene umjetnosti pridaje mjesto prvog institucionalnog kritičara koji tematizira odnos umjetnika i sistema, a posve se izostavlja govoriti u kakvim i o kakvim radnim uvjetima govore i na kojoj su materijalnoj osnovi nastajali Trbuljakovi radovi. U tom je pristupu problematično prepisivanje haackeoovskog modela i terminologije institucionalne kritike s njujorške na zagrebačku scenu, a da se pritom zanemaruje da su u američkom kontekstu institucije privatne te da su umjetnici nezaštićeni institucijom slobodnog umjetnika bačeni na tržište. Također, nedostaje i strukturna analiza jugoslavenskog umjetničkog sistema, uloge SIŽ-a i redovnih otkupa radova na revijalnim salonima i godišnjim izložbama, odnosno uloge

države u kreiranju vrlo specifičnog umjetničkog tržišta te pozicije umjetnika nove umjetničke prakse unutar tog mehanizma.

¹⁷ Rene Bakalović, Josip Depolo, „Do kad će mame hraniti umjetnike”, u: *Polet*, Zagreb, siječanj 1979., 8.

GRUPA UMJETNIKA, DO KAD ĆE MAME HRANITI UMJETNIKE,
INTERVJU, 1979., POLET, PREUZETO IZ ARHIVA DIGITALIZACIJA IDEJA

GROUP OF ARTISTS, WHEN WILL THE ARTISTS GET WEANED?
AN INTERVIEW FROM 1979, PUBLISHED IN POLET.
SOURCE: ARCHIVE DIGITIZING IDEAS

IVANA
HANAČEK

⁴ Boris Posnikov, "Prekarnost između dojma i pojma" [Precariousness between an impression and a notion], *Bilten*, <http://www.bilten.org/?p=419> (last accessed on April 14, 2014).

⁵ The questionnaire titled *Sewing Your Finger onto the Credit Card and Other Stories* was produced for the exhibition at Miroslav Kraljević Gallery in Zagreb, titled *Between the Worlds: Part II*. The questionnaire was elaborated and edited by the exhibition's curators Ivana Hanaček, Ana Kutleša, and Vesna Vuković.

⁶ Hito Steyerl, "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy", <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/> (last accessed on May 26, 2014).

⁷ Anita Šurkić for the questionnaire *Sewing Your Finger onto the Credit Card and Other Stories*, BLOK, 2013, documentation available for consultation upon request.

⁸ Boris Posnikov (as in n. 4).

⁹ Interestingly, the cleaning service was charged 1400 HRK by the agency (collected from the tenants of the building), but the temporary worker received only 100 HRK per building for this hard physical work.

¹⁰ Hito Steyerl (as in n. 6).

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Boris Posnikov (as in n. 4).

¹⁴ Hito Steyerl (as in n. 6).

¹⁵ Sanja Iveković and Dalibor Martinis, "U galerije s ugovorom!" [With a contract to the galleries!], *Prvi broj* 1 (Zagreb: Artists' Working Collective, 1978), 7.

¹⁶ Thus the list of "expenses" includes the taxes, the costs of working space with the utilities, the costs of holidays and working materials,

the costs of communication and preparation of the artwork for exhibition, administrative costs (correspondence and postage), travel expenses, education and information (journals and catalogues), representation costs, insurance for the exhibition venue and the artwork.

¹⁷ Cf. <http://www.novosti.com/2012/10/elementi-za-analizu-jugoslavenskog-samoupravljanja-između-socijalizma-i-kapitalizma/> (last accessed on January 17, 2014).

¹⁸ In art-historical overviews, the artwork *The Evacuated Apartment in Lotrščak Tower* has often been de-contextualized and presented from an exclusively aesthetic perspective, while its poetics has been entirely neglected. As a pioneer of New Art Practice, Trbuljak has been presented in the recent history of contemporary art as the first institutional critic focusing on the relationship between the artist and the system, although the working condition he spoke about and he himself worked in, or the material basis of his art have been completely left out of the picture. What is problematic in this approach is the transposition of the Haackean model and the terminology of Institutional Critique from New York to Zagreb, whereby it is neglected that, in the US system, institutions are private and artists are thrown onto the market unprotected by the status of "freelance artist." What is likewise missing is a structural analysis of the Yugoslav art system, the role of Self-Interest Associations (SIŽ) and the regular acquisition of artwork at revue salons and annual exhibitions, briefly, the role of the state in creating a very specific art market, as well as the position of artists belonging to New Art Practice within that mechanism.

¹⁹ Rene Bakalović and Josip Depolo, "Do kada će mame hraniti umjetnike" [When will the artists get weaned?], *Polet* (Zagreb: January 1979), 8.

