

Jasmina Šepetavc

Katja Praznik: Paradoks neplačanega umetniškega dela: Avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politika na prehodu v postsocializem. Ljubljana: Sophia, 2016. 321 strani (978-961-7003-05-5), 18 EUR.

Knjiga *Paradoks neplačanega umetniškega dela* Katje Praznik je izšla že leta 2016, a kaže, da njene osrednje teze še dolgo ne bodo zastarale. Še več, avtorica s svojim zgodovinskim pregledom družbenega vrednotenja umetniškega dela pokaže, da je vprašanje plačevanja dela na področju umetnosti starejše kot sodobno prežvečevanje prekarnosti. Se je pa v obdobju, ki zanima avtorico, v položaju kulturnega prekarca res znašlo precej več kulturnih delavcev oz. kar cela rezervna armada kulturnikov, kot jih imenuje avtorica in med katere se je velik del svojega delovanja na slovenski kulturni sceni lahko prištevala tudi sama. Pričujoče delo temelji na avtoričini doktorski disertaciji, ki jo je pri Rastku Močniku končala tri leta pred izidom knjige, razdeljeno pa je na tri dele: prvi, *Kulturna politika in umetniško delo*, se posveti razvoju moderne države in javne kulturne politike, umetnosti kot avtonomnega polja in njene ujetosti med državnim subvencioniranjem na eni ter zahtevami trga na drugi strani. Drugi del knjige, *Od avantgarde do alternative: Umetniško delo v samoupravnem socializmu*, svoj fokus zoži in konkretizira na primeru Jugoslavije oz. Slovenije. V tem obsežnem odseku avtorica izriše polje kompleksne jugoslovanske umetniške scene s posebnim poudarkom na alternativnih umetniških praksah in njihovem odnosu do socialistične kulturne politike, hkrati pa nas pelje v začetek problema neplačanega umetniškega dela pri nas, ki je povezan s specifičnimi odločitvami povojne kulturne politike. Zadnji del knjige, naslovljen *Postsocialistična razlastitev: Prekarizacija kulturnih podjetnikov in razredno razslojevanje kulture*, se spopade s tistim po – po mitologizirani alternativni osemdesetih in po social(istič)nem sistemu – in vprašanjem, kaj je po prehodu v devetdeseta in po podjetizaciji umetnosti ostalo od idej solidarnosti in civilne družbe.

Sprva avtorica predstavi genezo kulturne politike, ki jo definira kot »načrtno izvajanje javne politike na področju kulture« (9). Obris kulturne politike najdemo že po podpisu Westfalske pogodbe leta 1648, ko se na grobo začrta zemljevid evropskih nacionalnih držav, a avtorico zanima predvsem obdobje po drugi svetovni vojni, ko se kulturna politika sistematizira in organizira. Tako nas vodi skozi povezave kulturne politike z nacionalno državo in konsolidiranim administrativnim aparatom, »ki je obenem aparat vladanja« (10). Korak ali dva sociološke analize pozneje ni težko videti pomena instrumentalizacije kulture, ki nacionalnim tvorbam v grobem služi kot teren diferenciacije in prestiža navzven ter unifikacije navznoter; avtorica tako kulturno politiko poveže s Foucaultovim konceptom vladnostnih tehnik, ki omogočajo izvajanje oblasti. A funkcija umetnosti nikoli ni za vse enaka in je bila jabolko spora tudi med oblastniki, piše; ob tem navaja britanskega raziskovalca polja Johna Picka: za nekatere je bil prosti čas priložnost za užitek, za druge je bil v funkciji vzgoje in izobraževanja naroda. In prav

slednji je navadno sledilo državno financiranje in institucionalizacija umetnosti. Umetnost postane dejavnost izbrancev in »kulturna politika je eden izmed ideoloških aparatov države« (12), kar K. Praznik ponazori denimo s primerom izvažanja ameriškega jazza in z njim ideje o ameriškem individualizmu v času hladne vojne. V teh trenutkih se delu tu in tam pozna, da je bilo napisano shematično, kot doktorska disertacija, ki mora najprej postaviti jasno tezo, da se lahko poglobi v njena siva območja, kar avtorici skozi celotno delo sicer uspe narediti. Navsezadnje že temeljni primer Jugoslavije ne dovoljuje enoznačnih definicij nacionalne kulturne politike. In tu avtorica najde svoje poslanstvo, ki ga napaja »interpretativni in definicijski kaos, ki ga srečamo v praksi kot tudi njenih [kulturne politike] definicijah« (24), pri čemer se spretno osredotoči na specifičen problem (ra)zvezanosti kulturnega in umetniškega dela ter meznega dela kot postulata kapitalističnega sistema. Za zgodovinsko datiranje vzpostavitve umetnosti kot institucije se avtorica nanaša na več teoretikov, npr. Sáncheza Vásqueza, Bourdieuja, predvsem pa knjigo iz sedemdesetih, *Theory of the Avant-Garde* Petra Bürgerja, ki se v njenih poglavjih pojavi še večkrat. Institucionalizacijo umetnosti torej postavi v 18. stoletje kot del »razvojne logike meščanske družbe« (39), a do paradoksa v odnosu med umetnostjo in njenim produkcijskim kontekstom pride zaradi vpetosti umetnosti v sočasno kapitalistično delitev dela na eni strani in navideznim ločevanjem umetnosti od praks vsakdanjega življenja na drugi strani (ki se zakrije pod pojmom avtonomije umetnosti, konceptom, ki ga Bürgerjevo delo in Paradoks neplačanega umetniškega dela vzameta pod drobnogled z različnih zornih kotov).

V tej konstelaciji se med delom in ustvarjalnostjo ustvari ločnica, umetnost pa je videna kot polje izjemnosti, ki naj bi ga napajali bolj plemeniti vzgibi kot plačilo. Avtorica v tem razdelku naredi potencialno plodno povezavo tematike knjige z marksističnim feminizmom, predvsem z analizami pri nas dobro poznane italijanske teoretičarke Silvie Federici in njenim pisanjem o neplačanem reproduktivnem delu žensk. Podobno kot je neplačano (re)produktivno delo – brezplačna reprodukcija delavskega razreda, brezplačna skrb za dobrobit več generacij družine, brezplačni servisi kuhanja, pranja ipd. – dojeto kot delo iz ljubezni, je umetnikom pripisano delo iz kreativnega vzgiba, razvezano od družbeno-ekonomskega konteksta in povezano (kot pri ženskah) z »naravnimi atributi«. Ko sta gospodinjsko in umetniško delo izvzeta iz konteksta ekonomskega sistema, obdana z ideologijo naravnih danosti, se njun prispevek k delovanju stroja kapitalizma in vez z »vulgarno« potrebo po mezdi zabrišeta. Ker pa v humanistiki in družboslovju ne moremo pozabiti na družbeno-ekonomski kontekst spolov in razrednih razlik, primerjava seveda ni tako enostavna in jo lahko pripeljemo samo do omejene točke.¹ A ključni poudarek avtorice je vendarle, da vsaj v umetnosti vrednost ni več povezana z delom, ampak z umetnino, produkcijski kontekst umetnosti pa je, po Bourdieuju, utajen.

1. Kaja Kraner v svoji daljši recenziji knjige trdi, da bi bilo neplačano umetniško delo bolj smiselno misliti »v okvirih paradoksov ekonomije intelektualne ali duhovne lastnine. Problem torej tiči predvsem v tem, da se v primeru „umetniške ekonomije“ uveljavlja predvsem tisto „živo delo“, ki spravi umetniško delo v cirkulacijo – na račun preteklega „živega dela“ umetnika, vtisnjenega v umetniško delo, ki je potisnjeno v ozadje.

Drugi del knjige svoje polje proučevanja geografsko zameji na Jugoslavijo, časovno pa na čas po drugi svetovni vojni, torej čas vzpona socialne države ter zagotavljanja dostopa do umetnosti in kulture kot del paketa socialnih pravic. Povojna »politično-kulturna razmerja je v SFRJ nenehno strukturiralo tudi vprašanje novega proizvodnega načina, ki bo drugačen od kapitalističnega« (88), pravi K. Praznik ter identificira šest obdobij odnosa med umetnostjo in državo v 20. stoletju na Slovenskem:

Prvo, *nacionalna ali avantgardna umetnost*, pripada predvojnim bojem politične in umetniške avantgarde, katoliškega in liberalnega tabora ter prvega vzpostavljanja nacionalnih institucij v Kraljevini SHS. To obdobje, ki je izjemno zanimivo, a v zgodovinskih analizah večkrat spregledano,² avtorica zavoljo fokusa sicer pusti ob strani. Drugo obdobje je *odporniška umetnost*, v kateri se že poznajo zametki kulturniških sporov po vojni. Povojna *kultura za novega človeka* je poudarjala prosvetiteljsko in propagandno funkcijo umetnosti, po sporu z infombirojem pa dobimo namesto Ministrstva za prosveto Ministrstvo za znanost in kulturo ter novo obdobje Socialističnega modernizma in pluralistične tolerance. To je pomembno z več vidikov, saj se v tistem času (do leta 1974) uvede status samostojnega umetnika, umetnost postane avtonomno polje, uredi pa se tudi javno financiranje kulturnih institucij (preko Sklada za pospeševanje kulturnih dejavnosti, sklada za kinematografijo in še enega za založništvo). Naslednje obdobje, *institucionalizacija alternative in samostojnih kulturnih delavcev*, sovпада z vzponom samoupravljanja, ki se uveljavi tudi na področju kulture, na katerem redistribucijo javnih sredstev prevzamejo občinske kulturne skupnosti in Kulturna skupnost Slovenije, v tem obdobju pa se uredi nacionalna kulturna politika in z uvedbo posebnega instituta zgradi armada samostojnih kulturnih delavcev. Ker govorimo o sedemdesetih, se tudi Jugoslavija ne izogne postfordističnemu načinu proizvodnje, vzponu neoliberalne ekonomije in ekonomski krizi, ki že napovedujejo ekonomske ukrepe nove države in postavljajo temelj poznejšemu obdobju *postsocialistične kulturne politike*.

Avtorica skozi obdobja in primere oriše administracijo in državno instrumentalizacijo umetnosti na eni strani ter avantgardne poskuse presejanja meščanske institucije umetnosti, ki so se v času pluralistične tolerance uveljavljale zunaj institucij in v društvih, na drugi. Skozi primere, kot so denimo eksperimentalno gledališče Oder 57, revija *Perspektive* in skupina OHO, opozarja, da je bila pluralizacija navsezadnje le navidezna, saj so bili umetniki odvisni od federalnega in lokalnega financiranja ter statusa umetnika, s tem pa podvrženi nadzoru države, ki je sicer določeno mero kritičnosti dopuščala, kolikor umetnost ni preseгла okvirov svojega polja in posegla na politično. V sedemdesetih in osemdesetih je umetnost za ideologe neoliberalizma postajala nevzdržno (171) breme državne blagajne, zato se je oblikovala kot gospodarska panoga, tisti, ki niso bili inte-

Delo umetnika je od modernosti torej dejansko – povsem objektivno – v ozadju, njegovo lastništvo nad umetniškim delom pa omejeno. Če ima umetnik v modernosti do neke mere nadzor nad samo produkcijo v ožjem smislu, jo ima v veliko manjši meri nad recepcijo in distribucijo, ki seveda postajata integralni del produkcije« (2017).

2. Obdobje je sicer letos dobilo pozornost v pregledni razstavi *Moderne galerije* z naslovom *Na robu: vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji (1929–1941)*.

grirani v institucije, pa so običajni v vse bolj prekarnih statusih samostojnih umetnikov in samostojnih kulturnih delavcev. Komodifikacija in podjetniška logika umetniškega dela, pravi avtorica, sta se razširili zlasti v devetdesetih, razredne razlike med ustvarjalci na področju kulture pa so ostajale netematizirane že prej, ko je problematike materialnega pomanjkanja – ne samo v obliki mezd za delo ali prostorov za ustvarjanje – preglasila kritika vladajoče ideologije sopihajočega socializma osemdesetih.

Skoraj tristo strani dolga knjiga vsebuje nekaj balasta, ki ga je – ponovno – mogoče pripisati njenemu doktorskemu izvoru, a avtorica temo prekariata na področju kulture vendarle zgodovinsko umesti in sociološko analizira, bralcem, predvsem tistim, ki se s temami umetnosti in njenih kontekstov ne ukvarjajo, pa področje mapira podrobno in podkrepljeno z odmevnimi primeri poskusov vzpostavljanja umetniških alternativ v posameznih obdobjih. Delo s svojo umeščenostjo v slovenski prostor pokaže, kako so se ideje Richarda Floride (2003) in drugih gurujev kreativnih mest, ekonomije in razreda prevedle v podjetizacijo umetnosti in kulture tudi pri nas. Knjigi sicer zmanjka podrobnejša tematizacija tega postfordističnega premika: če idejo umetnosti kot avtonomnega polja med drugim napaja ideja izjemnosti njenih ustvarjalcev, kot pravi avtorica v prvi polovici knjige, kreativnost pa je od drugih poklicev navidezno ločena, kako premišljivati o sodobnem stanju trga dela, kjer je kreativnost postala temeljna zahteva množice poklicev, stanje, ki ga britanska feministična kritičarka Angela McRobbie imenuje dispozitiv kreativnosti (creativity dispositif). In kaj to pomeni za nekoč jasne ločnice med avtonomnim poljem umetnosti in njenim (navideznim) ločevanjem od ekonomije? Avtorica se sicer na kratko ustavi na povezanem problemu – pomanjkanju alternativnih prostorov –, ki je bil velik del boja alternative v novi državi (pomislimo npr. na Metelkovo in Rog), a danes se zdi, da alternativa svoje prostore vedno znova izgubi v boju z mestnimi oblastmi, ki zasledujejo paradigmo »kreativnih mest«.

V Sloveniji je ob odsotnosti alternativnih možnosti financiranja problematika materialnih pogojev ustvarjanja nerazrešljiva težava, ki ustvarjalce na področju kulture stratificira, javno financiranje projektov pa tistim, ki ne delujejo v institucijah, po navadi pokrije le del stroškov, pri čemer večinoma ne zagotavlja niti spodobnih mezd ustvarjalcev niti status samostojnih kulturnih delavcev ne nudi pravic, ki jih imajo drugi delavci za samoumevne (npr. univerzalno bolniško odsotnost). Knjiga Paradoks neplačanega umetniškega dela tako ni pomembno branje samo zato, ker ponudi analizo pogojev dela v umetnosti in kulturi, ki se skozi leta zaostrojujejo, temveč napoveduje širše obubožanje »kreativnih delavcev« v »kreativni ekonomiji«.

Literatura

- Florida, Richard (2003): *Cities and the Creative Class*. *City & Community*, 2 (1): 3-19.
Dostopno prek: <https://creativeclass.com/rfcgdb/articles/4%20Cities%20and%20the%20Creative%20Class.pdf> (2. oktober 2019).
- Kraner, Kaja (2017): *Umetniško delo – umetnost in delo*. *Radio študent*, 28. 3. 2017.
Dostopno prek: <https://radiostudent.si/kultura/art-area/umetni%C5%A1ko-delo-%E2%80%93-umetnost-in-delo> (7. oktober 2019).
- McRobbie, Angela (2016): *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge: Polity Press.