

Radharani Pernarčič

Izključeni iz izključenosti: frilens umetniki (kulturniki) kot modni kroj za cesarjeva nova oblačila (fragment 1)¹

Ključne besede: frilenserji, umetnost, financiranje, delavstvo, čas

Da se v teh časih vse več ljudi znajde na robu revščine, je golo dejstvo. A naj že kar na začetku poudarim, da tukajšnja poanta ni ne v pogrevanju dobro znanih oblik izkoriščanja, pa tudi ne zgolj v njegovem pretiranem izpostavljanju izključno na področju umetniškega ustvarjanja. V celoti je moj namen predvsem preusmeriti pozornost k tistim točkam družbenih odnosov, pri katerih zlorabe in revščina sploh še niso dobro prepoznavne. Srž te zameglitve namreč leži v tem, da kljub vse očitnejši prostorsko-časovni razpršenosti življenja naša zmožnost prepoznavanja socialnega dna še kar raje temelji na nedvoumni umestitvi človeka v homogenizirajočo *kategorijo* reveža ali brezposelnega kot pa na poznavanju njegovih dejanskih življenjskih razmer. Generalizacija partikularnosti v homogene kategorije je v človeškem življenju sicer res del procesa normalizacije: brez tega bi nam bilo neznosno. Problem nastane le, ko zaradi tega »preslišimo« družbena dejstva, ki drugače kot v svoji partikularnosti sploh ne morejo obstajati.

Pojav frilenserja kot »institucije totalnega posameznika« je eden takih primerov. Analogije med njimi je na predstavnih ravni² še mogoče najti, težje pa v njihovi dejanski kolektivnosti in hkratnosti, ki bi jih povezovala v skupino (skupnost ali sindikat). Vsak od njih na svojstven način pooseblja fino zmes raznolikih ideologij in preživetvenih strategij. Po eni strani sledijo vrednoti tihega in vztrajnega opravljanja dela, ne glede na to, kako nično se jim vračajo rezultati, pri čemer pa statusa delavca nimajo in z delovnopravno zakonodajo sploh niso zaščiteni (Matoz, 2008b, 17). Nema lokrat se svoje revščine tiho sramujejo, kar je poleg strahu, da bi z odpravo statusov³ izgubili še zadnjo drobtinico socialne varnosti, razlog, da mnogi med njimi celo zavračajo spremembo tega »privilegija« v zaščito pod delovnopravno zakonodajo. Za nameček

1 Drugi del tega članka bo objavljen v *Glasniku SED* 52 (1–2), 2012 (glej Pernarčič, 2012).

2 Zaradi časovne razdrobljenosti njihovih situacij pa tudi predstavnica raven, na kateri so osnovane t. i. »zamišljene skupnosti« (Anderson, 2007), tu izgubi svojo moč.

3 Status samostojnega kulturnega delavca, ki ga ustvarjalcu podeli Ministrstvo za kulturo RS (več o tem v Pernarčič, 2010).

so sočasno prežeti tudi s sodobno intelektualno držo, ki naseda neoliberalističnim floskulam o *dialogu* in jih namesto v protestno »pritoževanje« rajše vodi v nenasilno komunikacijo, s čimer pa lahko odgovorni akterji brez pravih posledic v nedogled ignorirajo njihova prizadevanja. Zlasti v pričujočem primeru se tu nato klešeta še kapitalistična ideologija in družbena marginalizacija umetnosti kot discipline, ki tako na trgu ne prosperira (glej Pernarčič, 2010). Posledično so umetniki⁴ pogosto priča delikatno prikritim oblikam revščine in/ali socialne izključenosti, ki pa se uspešno izmuznejo celo iz obširnih družboslovnih obravnav teh problematik.

Frilensanje se je vidneje razvilo kot posledica liberalnega kapitalizma, procesov vse večje individualizacije in fragmentacije življenja ter tveganja kot stalnice človekovega vsakdana (glej Beck, 2001), kar je v sodobnem času za seboj potegnilo tudi reorganizacijo dela. Ker prav na primeru *frilensanja* postaja očitno, kako veliki prepadi lahko zevajo med *imeti delo*, *biti zaposlen*, *imeti socialno varnost* in *biti zmožen preživeti sebe in družino*, naj kar takoj razščistim, da izraza *frilensanje* tokrat namenoma ne nadomeščam s slovenskim izrazom samozaposlitev oziroma samozaposlovanje.⁵ Želim namreč poudariti, da je *frilensanje* kot praksa totalno družbeno dejstvo, ki se ne navezuje zgolj na obliko zaposlitve, ampak zajema celoten življenjski »Gestalt«, lasten tudi tistim frilenserjem, ki uradnega statusa samozaposlenega nimajo. S tem izrazom obenem tudi osvetljujem razliko med spontanim razvojem obravnavanega družbenega pojava ter kasnejšimi procesi formalizacije kot sredstvom za prevzemanje nadzora in diktiranja širših družbenih smernic. Zato ni odveč opozoriti, da izraz *samozaposlovanje* pravzaprav odraža šele sekundarno prepoznavanje pojava in njegovo vse pogostejšo zavestno izrabo v različne politične in ekonomske namene. Postalo je *strategija*. Gre za načelo ravno dovoljšnje mere vključevanja razkropljenih posameznikov v sistem, da se nad njimi še lahko ustvarja birokratski nadzor, pri čemer pa je odgovornost za preživetje v celoti prepuščena njim samim.

Pričujoče besedilo je plod kontinuirane raziskave, ki jo opravljam vse od leta 2003 (glej Pernarčič, 2004, 2010) in je sprva temeljila predvsem na etnografskem delu,

4 Ko v pričujočem besedilu uporabljam izraz *umetnik*, imam v mislih vselej *frilens umetnika*, kar se nanaša na dejstvo, da večini umetnikov drugega kot *frilensanje* sploh ne preostane, saj delovne organizacije, v katerih bi umetniki lahko našli redno zaposlitev kot ustvarjalci, skoraj ne obstajajo.

5 To sem npr. storila v članku Zločin in kazen XXX (Pernarčič, 2010), v katerem sem podrobneje razdelala terminologijo in pomenske različice, pa tudi prakticirane mahinacije v okviru uradnega vzpostavljanja samozaposlitve prek statusa samozaposlenega v kulturi. Tokrat pa želim opozoriti, da je *frilensanje* v prvi vrsti samovznikla posledica historične kontinuitete dogodkov, kot odziv na omenjene procese, ideologije in novonastajajoče potrebe, pri tem pa se vsaj delno – kot bomo videli na primeru *frilens* umetnikov – navezuje tudi na trajno inherentno naravo določenih disciplin, kar slednjič izkoriščanje privede do te mere, da med umetniki druge oblike zaposlitve sploh niso možne. V večini umetniških disciplin rednih oblik zaposlitve preprosto ni.

ob katerem pa sem kaj hitro uporabila tudi avtoetnografsko metodo. Ta se navezuje predvsem na mojo hkratno izkušnjo raziskovalke ter umetniškega ustvarjanja v sodobnem plesu in literaturi, na podlagi česar sem sčasoma razvila širšo mrežo sogovornikov tudi iz drugih umetniških disciplin. Največ gradiva sem tako zbrala prek sprotnih, spontanih pogovorov z ustvarjalci ter lastnega umetniškega udejstvovanja (v Sloveniji in na Nizozemskem), polstrukturirane in nestrukturirane intervjuje pa sem uporabljala bolj ali manj samo še z namenom preverjanja nabranih informacij in dopolnjevanja konteksta. Razpon mojih sogovornikov zajema generacijo od 20 do 65 let starosti ter vključuje ustvarjalce na skoraj vseh umetniških področjih,⁶ nekatere njihove družinske člane, delno pa tudi posameznike s področja prava in ekonomije. Ker se v tem besedilu osredotočam izključno na tiste frilenserje, ki delujejo v (izredno majhnem) slovenskem prostoru, pri čemer pa me vodi zavedanje, da sta javna (profesionalna) in zasebna sfera njihovega delovanja komaj ločljivi, iz etičnih razlogov ne želim navajati podrobnejših informacij o izvoru izbranih citatov. Prepričana sem, da za celotno poanto to niti ni ključnega pomena.

Prvotni in poglavitni namen tega članka je (bil) predvsem osvetliti in koherentno odstreti med sabo tesno povezane razloge, ki *frilens* obliko zaposlovanja delajo tako neoprijemljivo ter obenem v celoti zamegljujejo dejansko stanje. Ker so ti razlogi številni in nadvse raznovrstni, lahko žal na eni avtorski poli prikažem le en fragment tiste neznosnosti, ki je neznosna le, ko/če jo razumeš in/ali živiš v totalu. Moj namen se na ta način po svoje sfiži. A ker boste morali ostale fragmente totala poiskati v neki drugi reviji in ob nekem drugem času (če vas bo to le zanimalo), pravzaprav to besedilo odlično »uteleša« prav problem te fragmentiranosti, ki utaplja nas vse – ne le *frilens* umetnike.

Razumeti umetniško ustvarjanje

Da bi lahko našli najbolj učinkovit način organizacije nekega poklica, je treba najprej razumeti njegove inherentne značilnosti. V našem primeru moramo tako najprej doumeti temelje *avtorstva* in *umetniškega ustvarjanja*. Paradoks, s katerim se dnevno soočajo umetniki, se namreč odstre že takoj, ko skušamo celovito zaobjeti razsežnosti njihovega *dela*.

Že v zakonu o avtorskih pravicah (Kovačič, 2003, 379–407) lahko opazimo, da se koncept *dela* navezuje zlasti na *produkt*. A čeprav je avtor kot proizvajalec produkta z manifestativnimi produkcijskimi pogoji neposredno ujet v skupinsko produkcijo, je avtorstvo vselej povezano zlasti z dejstvom individualne produkcije (Williams,

6 Pretežno sodobnega plesa in literature, sorazmerno pa tudi likovne umetnosti, filma, glasbe ter arhitekture. Med njimi so vključeni tako *frilens* ustvarjalci kot *frilens* producenti, kritiki, kustosi itd.

1997, 128). *Produkcija* bi v tem smislu prav tako lahko razumeli kot *delo*, kar se v veliki meri prekriva tudi s pojmovanjem *dejanskega dela*, ki ga uvede sam modrooki Marx (1979). Tega se je treba še posebej dobro zavedati, če naj bi dobili kakršenkoli uporaben vpogled v protislovje frilenserskih praks. Ker narava kreativnosti terja visoko fleksibilnost, se zdi tudi svobodno opravljanje kreativnega poklica najbolj logičen in optimalen način organizacije umetniške produkcije (dela). Če bi namreč ta bila sistematizirana po predvidljivem postopku, produkt pa bi določal kdorkoli drug, ne njegov avtor, ne bi več šlo za umetnost, temveč za obrt (glej tudi Groys, 2002; Trstenjak, 1981). Za doseganje originalnosti je zato ključno, da je umetniško ustvarjanje organizirano »od znotraj«, po nareku svoje lastne srži. Originalnost je tako prej edinstven in prepoznaven »žig«, s katerim je umetnikovo delo (produkt) prežeto in zaznamovano – je namreč v celoti rezultat individualne zamisli, izraza in metode. To pa je tudi bistvo *avtorstva*. Umetnik bi preprosto *moral* upravljati z vsemi fazami produkcije; od notranjih transformacijskih procesov, ki vodijo k nastanku ideje, do priprave ter uporabe produkcijskih sredstev, končno pa tudi izbire cilja, namembnosti ali »usode« produkta.

Da je *frilens* umetnik dejansko *institucija*, se torej po eni strani tiče organizacije dela znotraj »one-man-band« strukture, obenem pa tudi osebne in totalne identifikacije z lastnim delom.⁷ Gre za inherentno nujnost kot posledico povezanosti z delom prek kompleksnih notranjih procesov. Ker je sleherni ideja rezultat pozornega opazovanja, obenem pa tudi k izkušnji usmerjene akumulacije vsebinskega gradiva, umetnikovo delo nikakor ne more biti zgolj tehnična izvedba, temveč kvečjemu nekakšna celostna »notranja fermentacija«. To je zunanjemu očesu neviden proces, ki se ga ima celo za »nekaj, kar je lastno slehernemu posamezniku«, zato je težko spoznati, da kaj takega v kontekstu umetniškega ustvarjanja pomeni *delovni postopek*. Poleg pridobljenega znanja so namreč vnos, akumulacija ter »ukaščanje« čutnih vtisov ključnega pomena, saj se ideja vselej poraja deloma na podlagi podzavednega procesa, ki informacije o perceptih transformira po svoje, deloma pa umetnikovega zavestnega manevriranja skozi intencionalen kognitivni proces. Umetniško ustvarjanje se torej od tistega, »kar je lastno slehernemu posamezniku«, razlikuje predvsem v umetnikovi namenski, preudarjeni in usmerjeni uporabi teh procesov s ciljem manifestacije skozi osebni izraz in s tem ustvarjanja prepoznavnega umetniškega produkta (glej tudi Dewey, 1980).

Četudi že samo pot do ideje terja človeka v celoti, smo še daleč od tega, da bi se ta pot v širšem družbenem prostoru priznavala kot faza produkcije. Če bi recimo pisatelja vprašali, kaj počne, in bi vam odgovoril, da piše roman, bi to še nekako imeli za delo, pri tem pa ne nujno tudi miselnega snovanja, ki ga je bodisi opravljal prej

7 Uradno »ustoličenje« prek statusa samozaposlenega v kulturi ali samostojnega podjetnika (s. p.) je potemtakem šele sekundarna potrditev frilenserja kot institucije.

bodisi sočasno s čim drugim.⁸ Znotraj takšnih spoznavnih okvirjev se tako produkcijo poenostavljeno razume kot birokratsko in organizacijsko koordiniranje dogodkov in akterjev, oziroma šele tehnično realizacijo, dostop do produkcijskih sredstev pa kot nekaj izračunljivega glede na umetnikove nabrane alineje referenc. Naj to ponazorim kar z nadvse posrečenim lapsusom mojega sogovornika: »Ej, a ti še kej pišeš pesniške zbirke?«

Glede na nepredvidljivost »fermentacijskega« procesa je produkcijski »know-how« v svoji inherentni naravi skrajno variabilen in avtonomen dejavnik, umetnik pa za razliko od fordističnega delavca neločljivo povezan (včasih celo poistoveten) tako z vsemi fazami produkcije kot s svojim produktom. Nenazadnje se pomenljiv dokaz za to skriva tudi v pogovornem jeziku, saj avtorja navadno izenačimo z delom, ob prepoznavanju njegovega sloga pa namesto »to je naredil Boljka« ali »skoreografiral Potočan« rečemo kar »to je pa Boljka«, »to je Potočan« (glej Pernarčič, 2004, 22–23). Toda poglejmo, kaj se iz tega navsezadnje izcimi pod taktirko habituiranih predstav ter sodobnih (neoliberalističnih) diktatov.

Juha, ki se je bolj vroča, kot se skuha

Na podlagi povedanega lahko vzpostavimo vsaj osnovno razumevanje notranje potrebe po fleksibilni organizaciji dela v umetniških disciplinah ter s tem dejstva, da je večina umetnikov prav frilenserjev. Osebna povezanost s svojim delom je namreč eden izmed ključnih vzrokov, zaradi katerega umetniki v nemogočih razmerah *frilensanja* (lahko) vztrajajo, saj jim zagotavlja ravno dovoljšnjo moč volje in zagona, da v svoji dejavnosti še vidijo smisel. Iluzorni občutek nadzora nad svojim delom oziroma upravljanjem z vsemi fazami produkcije pa to še dodatno učvrsti.⁹ Čeprav bi bilo pretirano trditi, da so se nosilci dominantnih struktur na vseh področjih prebili do tako eksplicitnega uvida in to dejstvo vselej neposredno izrabljajo sebi v prid,¹⁰ se umetniška posvečenost delu vendarle znova in znova potrjuje skozi družbeno prakso – s tem

8 Problematico plačila za delo je na posvetu o profesionalizaciji sodobnega plesa Emil Hrvatin med drugim načel z besedami, da bi želel biti plačan tudi za »čas, ko ne dela nič« (Institucionalizacija ... 2011). Čeprav je bilo jasno, da bo taka formulacija neuspešna pri slehernem financerju, smo vsi vedeli, da se s tem nanaša na primerjavo z redno zaposlenimi. Pričujoče poglavje pa naj torej še dodatno odstre, da pri umetniškem ustvarjanju tega »časa, ko ne delaš nič«, skorajda ni, saj umetniško delo izhaja iz totalne življenjske izkušnje (za skrajno ilustracijo naj povem, da nemalokrat celo iz sanj – tj. časa, ko spiš).

9 Ta isti iluzorni občutek nadzora nad svojim delom med drugim popularizira *frilenserstvo* in ga utrjuje tudi znotraj neumetniških poklicev.

10 Da je možno uvid celo v posameznikovo ljubezen do svojega dela spremeniti v *socialno orožje*, je zanimivo razvidno iz dokumentarca *Capitalism: A love story* (More, 2009), ki priča o preračunanem odstotku neke letalske družbe o še izvedljivem nižanju pilotske plače na podlagi dejstva, da piloti radi letijo.

pa postane dovolj očitna, da slednjič tvori trdno podlago za možno izkoriščanje. Gre za enega temeljnih izvorov in sidrišč t. i. *entuziastičnega zastojkarstva*, ki se *frilens* umetniške prakse drži kot klop.

»Jaz bom delal – sej ko boš imel, mi boš pa dal –, sam da sem zraven, a veš, kr rad delam ... In pol jaz sam znižam standard, kolk se bom potrudil.«

A povezanost z delom še zdaleč ni edini dejavnik, ki botruje trdovratnosti takega zastojkarstva. V prvi vrsti se mu pridružuje prav oskubljena predstava o umetniški produkciji, poskrita v sfere samoumevnosti. Ker snovanje umetniškega dela v resnici vselej traja dlje kot sama izvedba, prihaja do velikega nesorazmerja med dejansko količino (trajanjem) celotne umetniške produkcije ter zreduciranimi finančnimi sredstvi, namenjenimi umetniškemu ustvarjanju. To se izkorišča najprej znotraj avtorskih honorarjev za posamezni umetniški projekt, še bolj pa v času med enim in drugim projektom. Če namreč izničimo vrednost akumulacije, »fermentacije« in študije vsebinskega gradiva kot produkcije, postane sicer dejanski obseg dela le še »prazen« prostor med eno in drugo tehnično realizacijo. Obseg opravil, ki padejo pod kategorijo t. i. »nezaračunljivega časa« (»non-billable time«), se pri umetnikih že samo s tem občutno poveča.

Čeprav si zaradi splošnega razmaha projektnega načina dela lahko vse več ljudi predstavlja vsaj to, koliko časa in truda nadalje pobere akumulacija administrativnega gradiva (potrebneža že samo za prijavo projekta), to še zdaleč ne pomeni, da je vsaj ta del produkcije konsistentno vračunan v frilenserjev honorar. Skratka, v praksi postanejo neplačljivi tako sleherna vsebinska in administrativna priprava (poslovna nujnost) kot tudi vsi možni neuspeli poskusi, ki pa so od frilenserja terjali povsem enako količino priprave kot izvedba.

»To vse skup je tak nateg. Jaz sem se zdej odloču, da bom v te prijave začel pisat tud vse tiste projekte, k smo jih prjavljal ko budale, pa niso šli skoz. Ne, res, k ti vzame tok cajta, pa pol izpade, k da nč nisi delau.«

Pri frilensanju velika večina opravil, ki jih redno zaposleni v delovnih organizacijah opravljajo v sklopu svojih nalog in v korporiranega mesečnega plačila,¹¹ meni nič tebi nič pridobi vrednost »prazne marnje«. Vendar tu kljub temu ne gre zgolj za strategijo redukcije posameznega dela, ki na mesto kvalitativne ideologije postavlja kvantitativno ideologijo produkta. Ko se namreč prek tega odstre tudi *strategija kompleksne strnitve* raznolikih služb v eno samo delovno mesto (osebo), vidimo, da je problem veliko bolj pereč – zlasti pa v situaciji, ko se samozaposlovanje širi v vse več poklicnih disciplin. Lahko bi celo rekli, da vlogo mehanizacije, ki je v 19. stoletju krčila delovna mesta, danes prevzema samozaposlovanje. Taka misel je v primerjavi s prevladujočo predstavo

11 Ne glede na neposredno povezavo s končnim produktom.

o samozaposlovanju kot strategiji, ki menda blaži ali celo rešuje veliko brezposelnost, precej radikalna. A ne dosti bolj od pogleda v prihodnost, ki se najverjetneje obeta veliki večini nas vseh. Radikalnost je zato prej vtis, ki ga dobimo na podlagi tega, da

izkoriščevalci neprestano iščejo nove možnosti učinkovitega izkoriščanja ter so v svoji inovativnosti in sesuvanju dosedanjih odnosov vedno znova korak pred tistimi, ki jih izkoriščajo, prav zaradi izmišljanja vedno novih pravil in ponujanja dovolj priboljškov vsem razen tistim, ki so na samem dnu celotne verige vzajemne soodvisnosti (Muršič, 2009, 28).

Toda z možnostjo pridobitve enkratnega zneska ob prvi vzpostavitvi samozaposlitve (glej Kovačič, 2009; Mercina, 2009) po predhodni brezposelnosti ali odpustitvi z delovnega mesta ter vsaj načelne socialne varnosti, povezane z uradnim statusom zaposlenega, so tokrat izkoriščevalci ponudili priboljšek celo tistim z dna. Povabili so jih »k mizi«. Le da na njej ne stoji več krožnik, temveč ruleta. Ko so tako enkrat vsi načelno povabljeni v igro, se možnost ideje, da sistem nekoga »od zunaj« izključuje, pomakne v tako skrajno zamegljene sfere, da se posameznikova blaginja kaže le še kot izključno njegova lastna (ne)spretnost upravljanja s kocko. Seveda se hitro izkaže, da je tak vtis naravnost absurden. Če naj bi kaj takega držalo, se človek upravičeno vpraša, kako je potem možno, da isti frilenser, ki je pred samo tremi pičlimi meseci z vrha svojega »vala« nekому očital neprofesionalnost pri pridobivanju in razporejanju budžeta, danes – v vsej svoji menda izključno osebni spretnosti – obupan sedi pred teboj z zgodbo o svojih vztrajnih, a neuspešnih poskusih iskanja finančnih sredstev in si pri tem živčno grize nohte¹²

V praksi postanejo frilenserji kvečjemu nekakšni sodobni »multipraktiki«, primorani opravljati nešteto raznolikih funkcij, za katere bi delovna organizacija sicer najela več različnih delavcev in vsakemu od njih namenjala finančna sredstva za polno delovno mesto¹³ ter zaščito pod svojim okriljem.

»Jaz sem se zdejtko organizirala, da si vsak dan redno vzamem dve uri in samo telefonarim okrog. Pa niti ne za nov biznis, sam zato, da folk gnjavim, da mi sploh plačajo.«

Tudi če nekateri vsaj del teh opravil dejansko obvladujejo ter jih celo uspejo prikazati pod »zaračunljivi čas«, se kapitalizmu frilenserji kot hiperstrnitev delovnih mest še kako »splačajo«. Pa ne le s tem, ko so to *primorani* prakticirati, ampak pogosto tudi

12 Kot dober primer take sodobne neoprijemljivosti in nekonsistentnosti lahko navedem pričevanje koreografa, ki ga je *European Cultural Foundation* (ECF) eno leto izpostavila za primer dobrih praks, naslednje leto pa zavrnila tudi/prav njegovo prijavo za projekt, češ da je nepopolna in slabo strukturirana.

13 Razpon teh opravil je različen in se pomika vse od tajnice, računovodje, PR-ovca, menedžerja, promoterja, organizatorja, računalničarja, celo izterjevalca itd. Ker lahko številni *frilenserji* delajo doma, se obenem posredno krči tudi določen odstotek delovnih mest čistilk, hišnikov, varnostnikov ipd.

s svojim praktičnim verjetjem (glej Bourdieu, 2002) v tako redukcijsko ideologijo. Slednjo / to na podlagi obupnih življenjskih razmer, prepuščenosti samim sebi ter slabe možnosti vpogleda v razmere drugega namreč nemalokrat eksplicitno izvajajo dalje predvsem drug nad drugim, znotraj lastnih projektov.¹⁴ Na tak način postanejo »udejanjeni postmodernizem«, ki lahko v nenehni spremenljivosti in divergentnosti življenja mislijo le še nase in pri tem gledajo le korak pred sabo, s čimer se tako možnost spoznanja vzroka kot tudi kolektivno doseganje sprememb oddaljujeta v povsem neotipljive dimenzije.

Izključenost možnosti spoznanja

Resnici na ljubo, večina *frilens* umetnikov večino časa ustvarja v mizernih razmerah. Med njimi verjetno ne bi našli veliko takih, katerih seštevek celotnega njihovega dela ne bi dosegal petnajstih ur na dan. Prav tako bi tudi njihove letne bilance hitro pokazale, da se mnogi med njimi s svojim umetniškim delom ne prebijejo niti do vsote minimalne delavske plače. In vendar nihče od njih ne daje *videza* reveža ali se zanj *ima*. Stvar je v tem, da tu nenadoma ne deluje več niti homogenizirajoča (podoba) margina/-e, ki bi del prebivalstva poenoteno postavila na »drugo stran« referenčnosti integriranega državljana. V morju prakticiranih ideologij, nekonsistentnega stanja in partikularnih raznolikosti problemov, s katerimi se vsak od njih sooča na svoj način in ob nekem svojem času (za določen čas), se je tako izgubil celo ključ, ki bi omogočal berljivost in jasno prepoznavnost njihovega položaja. Materialne razmere mnogih se namreč poskrijejo¹⁵ pod okrilje njihovih družin: taka odvisnost njihovo delo ohranja v teku, navzven pa priskrbi sliko o znosnosti.¹⁶ Čeprav tako navadno ne prestopijo praga v absolutno margino, je *njihova* »vključenost« bolj *podaljšek* vključenosti njihovih bližnjih. Ker gre obenem za intelektualce, ki jim že izobrazba nudi širši spekter možnega udejstvovanja in prilagodljivosti znotraj ponudbe dela – pri čemer pa je »prekvalifikacija« že tako ali tako *sui generis frilenserske* prakse –, postane zanje skoraj samoumevno, da bodo podplačanost svojega umetniškega dela krpali s t. i. »tezgami«.¹⁷

14 To se kaže predvsem v tistih disciplinah, v katerih izvaja projekte ekipa ljudi, ne le posameznik. Čeprav so projektne ekipe že tako ali tako skrčene na minimum (s čimer je seveda determinirano tudi stanje končnega produkta), tudi sami *frilens* umetniki pri tem sledijo logiki »odpuščanja«, skupaj s prepričanjem, da dodatno krčenje ekipe izkazuje visoko stopnjo organizacije in celo profesionalnosti. Na podlagi tega se navsezadnje snuje tudi neizbežno rivalstvo med akterji.

15 V smislu, da svojo (predvsem časovno) nekonsistentno likvidnost »zakrpajo« s pomočjo dohodkov partnerja ali drugih družinskih članov.

16 Neenakovredno razmerje, ki se je nekoč udejanjalo skozi razliko med moškim in žensko, se danes pogosto ponavlja skozi podobno razmerje med redno zaposlenim partnerjem in frilenserjem. Vloga frilenserja kot nekdanje »gospodinje« tako obuja stanje, ko naj bi družina preživel z eno plačo in nekaj kompenzacijami.

17 Izraz za delo, ki nima ničesar opraviti s posameznikovimi poklicnimi težnjami, temveč ga opravlja (navadno krajši čas) izključno z namenom, da zasluži nekaj denarja za preživetje. Pogosto so ta dela

»Morala sem si neki najt, pa sem se prijavla na zadovoljna.si. Neki časa je še šlo, sam, ko ti pol ne pustijo nardit čisto nič pametnega, te počasi ubije.«

»Glede na to, kolk te izčrpava to praskanje za dnar, bi zate mogoče bilo dobro, da si najdeš eno brezvezno službo, magari na pošti – da si pokriješ osnovno in lahko potem ustvarjaš.«¹⁸

Dejstvo, da v resnici opravljajo več služb hkrati (eno menda »za dušo« in druge za preživetje), postane tako navzven neočito, ohranjanje zastojkarstva pa izvedljivo in celo objektivirano. A ne le, da se s tem v družbi objektivira stanje, ki veliko število poklicev določi za takšne, od katerih se menda »itak ne da živeti« – kot da je to nekakšen »naravni zakon«. Zaradi vse večjega porasta referenčnega kriterija za pridobitev statusa (pa tudi sicer zaposlitve), se objektivira tudi praksa, ki uradno neregistrirane frilenserje odvrča celo od prijave na borzo dela ter prejemanja socialne pomoči.

»Na socialno pa tud ne grem, kr čim z enim honorarjem presežeš unih 200 evrov, ti jo ukinejo. Če mal mrdaš, si takoj čez.«¹⁹

Več upa zato še vedno polagajo v opravljanje honorarnih del, čeprav močno podplačanih, saj jih kasneje lahko prikažejo vsaj kot reference ob zaprositvi za zaposlitev ali samozaposlitev s statusom.²⁰ Iz tega pa je razvidna tudi tista največja zanka, ki prežema celotno *frilensersko* prakso. Enkratni avtorski honorar lahko hitro preseže vsoto nekaj sto evrov in v tej *formi* celo daje vtis »mastnega plačila«. A žal pri tem vsi zlahka pozabljamo, kolikšno trajanje in zahtevnost dela pokrije tak honorar, predvsem pa, kako nekonsistentno prihajajo honorarji frilenserju v roke tako v časovnem kot verjetnostnem smislu.

Pomembno je razumeti, da se v praksi že samo honorarne kvote le redko sidriščijo na podlagi resne ocene dela ter delovnih in življenjskih pogojev, ampak predvsem izkušnjsko. Najprej skozi a) konkretno komunikacijo med akterji, nato skozi b) pavšalno niveliranje razlik v delu in objektivacijo vsot znotraj posameznih

nadvse komercialne narave in zato v velikem nasprotju s posameznikovim pogledom na svet, zaradi česar jih marsikdaj opravljajo z veliko muko.

18 Iz pogovora med dvema ustvarjalkama, kot prijateljski nasvet ene drugi.

19 Enako informacijo so mi dali številni sogovorniki, vendar je taka razlaga nekoliko poenostavljena in zato odstira tudi zahtevnosti postopkov, ki kandidate odvrčajo od zaposlitve. Glede na zakonsko ureditev se dohodki in preživetvene razmere posameznika kljub vsemu tolmačijo od primera do primera, odločitve pa so odvisne od različnih dejavnikov (glej Zakon o socialnem ... 2007: člen 19–36). Vendar velja vsaj, da sleherni dohodek, o katerem morajo prejemniki socialne pomoči centru za socialno delo poročati v 8 dneh, odkar so zanj izvedeli (Zakon o socialnem ... 2007: člen 37), močno zniža vsoto pomoči, včasih pa tudi res povzroči njeno ukinitvev.

20 Vzajemen problem pri tem pa je tudi zahteva po obiskovanju predpisanih tečajev in sprejetju kateregakoli dela, ki jim je s strani socialne službe ponujeno (glej Zakon o socialnem ... 2007: člen 36b–41). Taki tečajji namreč temu kadru ne koristijo, po drugi strani pa jim katerokoli delo ne bo priskrbelo nikakršne kasnejše ponudbe tudi znotraj njihovega poklicnega področja – ker tam preprosto ne šteje za kredibilno izkušnjo in znanje.

disciplin, nadalje pa še skozi c) niveliranje razlik in vsot med disciplinami, ki jim je pod homogenizirajočo kategorijo umetnosti (kulture) določena splošna ekonomska (brez)vrednost. V tem vozlu si svojo pot utirajo še različne oblike kapitalistične ideologije, v šahu pa slednjič vse skupaj drži tudi d) širše kulturno habituirana predstava o zaslužku – poenostavljena v številko. Pojdimo po vrsti. Frilenser vpraša drugega frilenserja, koliko se približno zaračuna (dobi) za neko delo, in ta mu pove, koliko je navadno dobil on. Čeprav gre največkrat za povsem »nadrealistične« vsote,²¹ se te ustalijo skoraj izključno na podlagi golega verjetja. Če namreč v ceno verjame večina frilenserjev, bo v skladu z načelom, da »nihče ni nenadomestljiv«, naročnik vselej izključil tistega, ki postavlja višjo ceno.²²

»Po tistem, ko je šel na status, je moral narediti ravno enkrat več projektov, da bi zaslužil isto kot prej za enako delo na RTV-ju.«

V homogenizaciji razlik glede na zahtevnost in količino dela znotraj določene discipline odigra svojo vlogo kvantitativna ideologija produkta, ki delo bodisi meri po kosu bodisi že vnaprej krči delovne pogoje produkcij. Oba načina vse pogosteje narekujeta tudi pragmatične odločitve avtorjev glede izbire načina dela in tipa produkta, ideje in specializacija znanja pa medtem le še capljajo nekje zadaj. »... prevajalci resne literature in teorije potegnejo kratko tako pri honorarjih kot pri nadomestilu ... knjiga z antičnim tekstom na koncu stane enako kot slikanica ... le da bo antičnega dela prodano nekaj sto izvodov, slikanice pa tisoč ...« (Lesničar-Pučko, 2010, 16). Podobno npr. v sodobnem (plesnem) gledališču vlogo nivelacije prevzema kombinacija razpisov in festivalov (delno produkcijskih hiš) – eni z objektiviranimi vsotami za projekte, drugi s svojo strukturo pogojev. Oboji pa neizrečeno usmerjajo avtorje k ustvarjanju krajših, preprostejših del.²³ Mehanizem tudi tu ni neposreden, ampak se odvija med »Scilo in Karibdo« – kot vijuganje med objektiviranimi pavšalnimi vsotami, ki jih podeljujejo financerji, notranjim razporejanjem enotnega budžeta na avtorske honorarje in stroške za izvedbo (preloženim na pleča avtorja/nosilca projekta) ter zunanjimi pogoji za izvedbo, ki jih določa organizator dogodka. Kapitalistični diktat se tako s svojo močjo transformacije subtilno poskrije v mnogotere majhne sistemčke ter na površju zapusti zgolj frilenserja – samega s »svojo lastno odločitvijo«.

Predstavna zmožnost, s katero bi lahko zaobjeli razpon vseh nastajajočih problemov, se za nameček objektivira še v porazgubljenosti razlik *med* disciplinami.

21 Za boljšo predstavo glej npr. dalje na str. 142.

22 Čeprav drži, da močno znižuje cene tudi študentska delovna sila, kot najpogosteje opozarjajo kritiki razmer kulturnikov (glej npr. Lesničar-Pučko, 2010: 16; Matoz, 2008b), vidimo, da to še zdaleč ni edini dejavnik.

23 Npr. pri sodobnem plesu bi to pomenilo solopredstave (ali pa take z največ tremi performerji), brez prave scenografije, kostumov in s preprosto lučjo, v katerih bi bila reducirana tako vsebinska študija kot tudi sodelovanje drugih potrebnih kadrov.

Kljub temu, da so za opravljanje vsake umetniške produkcije potrebna sredstva za pripravo in izvedbo, je narava nekaterih disciplin taka, da stroški produkcije presegajo zmogljivost posameznika. Ustvarjalci v teh disciplinah zato svojega dela preprosto ne morejo niti začeti izvajati (ustvarjati), če finančnih sredstev ne pridobijo vnaprej. V povezavi s tem se bistveno razlikujejo tudi načini vstopanja v družbenopolitična in ekonomska razmerja. Če si pisatelji, slikarji itd. še lahko predstavljajo, da bodo delo najprej ustvarili in nato v tržna razmerja vstopali s svojim produktom – bodreč se z mislijo »ti samo delaj, se bo že pokazalo« –, pa kaj takega v gledališču, filmu in drugih disciplinah, ki terjajo ekipo, posebne delovne prostore in visoke materialne stroške, nikakor ni mogoče. Ti ustvarjalci so zato povsem odvisni od razpisov, zaradi česar je njihova produkcija veliko bolj podvržena ocenjevanju golega koncepta, pritiskom poslovno-političnih ideologij ter interesom financerjev,²⁴ predvsem pa politiki referenc, ki posameznika suče v začaranem krogu.²⁵

Čeprav drži, da sleherno delo vpliva na usodo tudi bodočega dela, pa je največja razlika predvsem v tem, da je delo kot *produkt* vselej izpostavljeno (na voljo) večjemu številu različnih kritičnih presoj v daljšem časovnem obdobju. Zgolj *prijava* pa ne. Zato ta prinaša v primeru zavrnitve umetniku tako trenutno izgubo dela (plačila) kot možnosti javnega prepoznavanja, pa tudi reference kot podlage za uspešnejše prihodnje prijave.²⁶ V okviru teh procesov se s svojim imanentnim bistvom znajde še v posebej veliki stiski gledališče, saj sleherni gledališki produkt terja fizično prisotnost

-
- 24 Predstavnic ECF (European Cultural Foundation) je za uspešno prijavo na njihove razpise poudarjala umetnikovo »znanje« izoblikovanja »donatorskega profila« (»doner's profile«), tj. sovpadanja (prekrivanja) umetniškega projekta z interesi in profilom financerja. V govoru o delovanju njihove fundacije je sicer podvomila v presplošnost razpisane teme (tj. raznolikost) (Financiranje ... 2010), ne pa tudi v smotnost takega diktiranja, ki umetnost na delikaten način spreminja v politično »neobrtništvo«. Njen pristop je v celoti odstrl dominantno ideologijo, ki postavlja umetnika v razmerju do financerja v popolnoma »suženjski« položaj, v smislu »če hočeš naš denar, se moraš priučiti naših metod, ideologij in pravil delovanja«. *Pogajanja*, ki so sicer značilna tako za širša družbena kot strogo poslovna razmerja, so tu ne le izkoreninjena, ampak skoraj nepojmljiva. Umetnik si namreč ne more niti predstavljati, da bi financerju postavil pogoj, naj se najprej izuči v ustvarjalnem postopku, če naj bi njegov projekt propagiral tudi njega (njih). O tem, kako birokratska razmerja izvajajo izključevanje skozi formalne strukture in cilje, glej tudi Reimer, 2004.
- 25 Neodobren projekt tako ne pomeni zgolj enega samega neuspelega poskusa, temveč obenem zaznamuje tudi usodo prihodnje prijave, v kateri umetnik svojega preteklega dela ne more prikazati in si s tem zagotoviti večje možnosti uspeha za naprej.
- 26 Iz istega razloga kot umetniki torej zavračajo socialno podporo, upajoč na svojo prepoznavnost nekje v prihodnosti, ustvarjajo tudi veliko neplačanih umetniških del – le da se v tem pogledu ujamejo v še večjo dilemo: koliko in kakšno prepoznavanje lahko prinese delo, ki že zaradi finančne podhranjenosti ne dosega kakovosti, ki bi jo bil sicer umetnik sposoben ustvariti v dobrih delovnih pogojih? Percepcija umetnika in njegovega dela oziroma »tipa« njegove produkcije se namreč med ljudmi kaj hitro ustali, in če se umetnik na »trgu« predolgo kaže zgolj z okrnjenimi produkti, se bodo glede na to orientirale tudi nadaljnje odločitve glede dodeljenih sredstev, naklonjenost producentskih hiš ter slednjic tudi ekipe najožjih sodelavcev. To pa povzroča tudi dolgoročnejšo »erozijo« celotnih disciplin, ki zaradi dejstva, da dela »niso pripravljena za v javnost«, kot se je izrazil Farič (Financiranje ... 2010), izgubljajo naklonjenost publike (publiko) ter posledično objektivirano vrednost, če ne tudi konsenza glede smisla njihovega obstoja.

svojega ustvarjalca. Če se lahko slika, CD, knjiga, film itd. prodajajo/predvajajo brez prisostvovanja (ali vednosti) avtorja (medtem ko ta npr. ustvarja že nova dela), pa gledališka predstava brez ustvarjalca ne more niti obstajati – ne le v smislu, da je nihče ne bi naredil, ampak ker je vsakič znova brez njegove fizične prisotnosti *ni*. Takšna inherentna izključujočnost v luči tržne reprodukcije dela kot blaga, predvsem pa hiperstrnitve delovnih funkcij, postavlja frilenserje v gledališču še dodatno ob zid. Čeprav so vsote, namenjene tovrstnim umetniškimi projektom, na videz višje od vsot za druge vrste del, omenjene specifike vanje niso vštete.

Da se vse skupaj slučajno ne bi izmuznilo totalni kompleksnosti, se v kombinaciji s tem oglasi še naš družbeno-kulturni habitus, ki predstave po večini še vedno orientira po rednem mesečnem plačilu. Če nekoga vprašaš, koliko zasluži, in ta odvrne 1000 evrov, je v to implicitno vkorporirano naše razumevanje, da *1000-vsak-mesec*. Ko torej npr. pisatelj odvrne, da je za knjigo dobil 2000 evrov, nam habituirana predstava nudi razumevanje zgolj številke, variabilna praznina okoli nje pa je povsem prepuščena temi individualne interpretacije. Še težje nam je pri tem z razumevanjem enotnih vsot, ki so namenjene celotnim projektom.

»Ej, pa kaj si tok negativna, dobila si ful dnarja, skor noben ni tok dobu.«²⁷

Spričo habituiranega razumevanja številke 10.000 evrov je namreč izredno težko razbrati, da se bo v praksi iz tega izcimil razpon od 0 do 1500 evrov bruto za avtorske honorarje,²⁸ kup napornih kompenzacij ter boleče nižanje kakovosti dela, ki bodo zmanjšali materialne in storitvene stroške – zatem pa poljubno dolgo obdobje brez dela, ki nastane na podlagi dejstva, da tak projekt posamezniku ne omogoča, da bi si sočasno iskal bodoče delo.

Že samo ta del *frilenserske* kalvarije vodi ustvarjalce k vse bolj organizirani zaježitvi tovrstnih težav – bodisi z uvajanjem informativnih (najnižjih) plačilnih postavk za določeno delo bodisi z ustanavljanjem pravnih služb za svetovanje pri podpisu pogodb itd. A mahinacije, ki problem *frilens* ustvarjanja poglobijo do skrajnosti, niso poskrite zgolj v neposredno ceno dela, temveč tudi v vsebino, avtorstvo, referenčnost, čas (róke oddaj in izplačil), še najbolj pa v relacijo med posameznikom in institucijami, ustaljene družbene tirnice ter zanje neločljivo zmes poslovno-osebne sfere. A o tem več v »Fragmentu 2«.

27 Izjava producenta projekta in tudi nekaterih vključenih ustvarjalcev.

28 V mislih imam konkretne honorarne vsote iz svojega lastnega plesnega projekta v letu 2009. Ti honorarji pokrivajo trimesečno delo izvajalcev in šestmesečno delo avtorice, pri čemer je treba najvišji honorar prevesti še v življenjski standard na Švedskem, kjer ga je kasneje »unovčila« švedska performerka.

Sklep

Če skušam za konec povezati svoje kritične premisleke vsaj v idejni predlog, menim, da bi se bilo treba resno lotiti iskanja načinov, kako umetnike (ki bi to želeli) tudi redno zaposliti – namreč za to, da *ustvarjajo* in so za to redno plačani. Po zgledu nizozemskega sistema (glej Pernarčič, 2010, 25) si kot enega izmed možnih modelov lahko zamislim, da ustvarjalec z dodelitvijo statusa ne pridobi zgolj plačanih prispevkov, ampak tudi manjšo vsoto²⁹ rednega mesečnega plačila. To bi prejemal ne glede³⁰ na prodajo svojih del, saj bi bilo namenjeno predvsem kritju najosnovnejših eksistencialnih potreb, ki človeku (delavcu) omogoča, da v svojem poklicu sploh deluje. Drugi (nemara dopolnilni) model pa bi lahko bilo ustanavljanje različnih delovnih organizacij – z istim namenom. Tudi v njih bi se umetnik zaposlil zato, da bi ustvarjal, a obenem bi način njegovega dela ohranjal visoko vsebinsko avtonomnost ter fleksibilno organizacijo. Če bi za nameček take delovne organizacije pod istim okriljem združevale tudi druge kadre (kritike, menedžerje itd.), ki skupaj z umetniki sučejo umetniško produkcijo, bi vsi skupaj lažje začutili skupen cilj in dosegli sinergijo v trženju umetnosti. S tem bi umetniki svoj čas lažje posvetili svojim produktom in tako zvišali kakovost svojega dela. Ker pa bi take ustanove nudile tudi enotne delovne, razstavne (prizoriščne) prostore, delovno opremo, informacijsko, strokovno in propagandno mrežo ter nemara celo začasna bivališča za gostujoče umetnike, bi konec koncev nedvomno znižale tudi produkcijske stroške, ki sicer nastanejo zaradi vsakokratnih najemnin in storitev pri slehernem posameznem projektu. Nenazadnje bi tako dosegali tudi višje družbeno-ekonomske učinke, predvsem pa trajno prepoznavnost.

Viri in literatura

- Anderson, B., *Zamišljene skupnosti: O izvoru in širjenju nacionalizma*, Ljubljana 2007.
- Beck, U., *Družba tveganja: Na poti v neko drugo moderno*, Ljubljana 2001.
- Bourdieu, P., *Practical Reason*, Stanford/California 1998.
- Bourdieu, P., *Praktični čut I*, Ljubljana 2002.
- Dewey, J., *Art as experience*, New York 1980.
- Doolin, D. M., *Log Your Work: Billable time versus non-billable time, you should track both*, 5. avgust 2009, <http://tinobox.com/wordpress/smallbusiness/log-your-work-billable-time-versus-non-billable-time-you-should-track-both/> [20. 4. 2010].

29 Na primer določeno vsoto minimalne plače, oziroma med 200 in 500 evri glede na posameznikovo izobrazbo in opus.

30 Tj. v vsakem primeru, zato, da/ker deluje v svojem poklicu, daje svoja dela na razpolago javnosti in s tem ustvarja kulturno ponudbo/podobo prostora, s tem pa povečuje tudi sekundarne ekonomske učinke. Od prodaje del bi bila tako odvisna kvečjemu višina tega rednega plačila.

- Es, A., *Transnacionalni plesalci in utelešeni gib*, Ljubljana 2009, neobj. mag. delo.
- Gell, A., *Antropologija časa*, Ljubljana 2001.
- Groys, B., *Teorije sodobne umetnosti*, Ljubljana 2002.
- Horvat, M., Boj za delavske pravice. Od ludistov in čartistov do sindikatov, *Mladina*, 23. april 2009, http://www.mladina.si/teodnik/200916/boj_za_delavske_pravice [18. 4. 2010].
- Kačič, M., Svetovalnica: Odprtje s. p. ali status kulturnega delavca, 29. september 2009, <http://www.finance.si/259065> [16. 10. 2009].
- Kardum, S., Potrebujemo kulturniško zbornico vredno svojega imena, *Delo*, 14. oktober 2008, str. 17.
- Kovačič, B. (ur.), *Predpisi s področja kulture*, Ljubljana 2003.
- Kovačič, B. (ur.), *Predpisi o kulturi*, Ljubljana 2008.
- Kovačič, V., *Subvencija za samozaposlitev*, 16. oktober 2009, <http://mladipodjetnik.si/podjetniski-koticek/pridobivanje-sredstev/subvencija-za-samozaposlitev-case-study> [18. 10. 2009].
- Lesage, D., Portret umetnika kot delavca, *Maska*, 20, št. 5/6, 2005, str. 91–92.
- Lesničar-Pučko, T., Dva evra in pol za prevedeno stran [intervju z dr. Matejem Hriberškom], *Dnevnik*, 3. april 2010, str. 16.
- Marx, K., Engels, F., Prispevek h kritiki politične ekonomije, v: *Izbrana dela*, IV, 3. izd., Ljubljana 1979, str. 11–99.
- Matoz, Z., Samozaposleni v kulturi: Za enakopraven dialog [intervju z Denisom Miklavčičem], *Delo*, 27. september 2008a, str. 17.
- Matoz, Z., Denis Miklavčič o blišču in bedi kulturnikov: Samozaposleni v kulturi niso delavci? [intervju z Denisom Miklavčičem], *Delo*, 14. oktober 2008b, str. 17.
- Mercina, J., *Kako do subvencije za samozaposlitev?* 16. oktober 2009, <http://mladipodjetnik.si/podjetniski-koticek/pridobivanje-sredstev/kako-do-subvencije-za-samozaposlitev> [18. 10. 2009].
- Moore, M., *Capitalism: A Love Story* [dokumentarni film], ZDA, 2009, <http://documentaryheaven.com/capitalism-a-love-story/> [24. 3. 2010].
- Muršič, R., Vse, kar je čvrstega, bo izpuhtelo v zrak ..., v: Marx, K., Engels, F., *Komunistični manifest*, Ljubljana 2009.
- Parker, C. S., *The economics of self-employment and entrepreneurship*, Cambridge 2004.
- Pernarčič, R., *A si ti tud' tuki noter padu?*, neobj., Ljubljana 2004.
- Pernarčič, R., Zločin in kazen XXX, *Glasnik SED*, 50, št. 1/2, 2010, str. 19–28.
- Pernarčič, R., *Terenski zapiski*, 2003–2012.

- Pernarčič, R., *Izključeni iz izključenosti. Frilens umetniki (kulturniki) kot modni kroj za cesarjeva nova oblačila (Fragment 2)*. *Glasnik SED*, let. 52, št. 1/2, 2012 (v objavi).
- Pungerčar, M. M. (ur.), *O Artservisu*, <http://www.artservis.org/oartservisu.asp> [12. 11. 2009].
- Radojević, L., *Zvodništvo kapitala in aporije kulturne produkcije*, *Borec*, št. 639–643, 2007, str. 233–245.
- Reimer, B., *Social Exclusion in a Comparative Context*, *Sociologia Ruralis* 44 (1), 2004, str. 76–94.
- Renner, T., *Globalizacija, individualizacija in socialna izključenost mladih*, *IB Revija*, 41, št. 2, 2007, str. 40–49.
- Trstenjak, A., *Psihologija ustvarjalnosti*, Ljubljana 1981.
- Založnik, J., *Preživeti v kulturi*, *Borec*, št. 639–643, 2007, str. 246–262.
- Williams, R., *Navadna kultura (Izbrani spisi)*, Ljubljana 1997.

Zakoni, pravilniki, priročniki

- Ministrstvo za delo, družino in socialne zadeve: *Denarna socialna pomoč*, 2009, http://www.mddsz.gov.si/si/delovna_podrocja/sociala/denarna_socialna_pomoc/ [19. 4. 2010].
- Državni portal Republike Slovenije: *Kako zaprosim za brezplačno pravno pomoč*, 2009, <http://e-uprava.gov.si/e-uprava/dogodkiPrebivalci.euprava?zdid=810&sid=438> [15. 5. 2010].
- Društvo znanstvenih in tehničnih prevajalcev Slovenije: *Kodeks prevajalske etike*, 24. februar 2005, <http://www.dztps.si/slo/kodeks.asp> [3. 2. 2009].
- [Kriz] *Poziv za urgentno intervencijo in ustavitev postopkov javnega razpisa JPR-PRG-2010–2013 [korespondenca prek elektronske pošte]*, SCCA in Asociacija ter prejemniki »kriza liste« (kriz@mail.ljudmila.org), oktober 2009.
- Odporna zbornica za vizualno umetnost: *Forum za samoorganizacijo posameznikov in skupin na področju sodobne umetnosti*, 2009, <http://www.ljudmila.org/odprtazbornica/> [16. 10. 2009].
- Priročnik: *Nasveti in navodila za razna opravila iz sveta umetnosti, Brezplačno pravno svetovanje za Artservisove uporabnike*, 2010, <http://www.artservis.org/prirocnik/bpp.htm> [7. 4. 2010].
- Zakon o socialnem varstvu (uradno prečiščeno besedilo) (ZSV-UPB2), Ur. l. RS, št. 3/2007, 12. januar 2007, <http://www.uradni-list.si/1/content?id=77822> [19. 4. 2010].

Zakon o uresničevanju javnega interesa na področju kulture (uradno prečiščeno besedilo) (ZUJIK-UPB1), Ur. l. RS, št. 77/2007, 27. avgust 2007, <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=200777&stevilka=4066> [14. 11. 2009].

Zakon o varstvu osebnih podatkov (uradno prečiščeno besedilo) (ZVOP-1-UPB1), Ur. l. RS, št. 94/2007, 6. oktober 2007, <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=200794&stevilka=4690> [5. 5. 2010].

Javni dogodki

Posvet svobodnjakov in samozaposlenih na področju kulture [posvet], Ljubljana: Suki, 25. september 2008, klub Gromka, Metelkova mesto.

Samoorganiziranje umetnikov za izboljšanje njihovega položaja [okrogla miza], Ljubljana: Artservis, 9. oktober 2009, Center urbane kulture Kino Šiška.

Financiranje v Kulturi [posvet], Ljubljana: SCCA/SERVIS, 13. april 2010, Mestni muzej.

Institucionalizacija sodobnega plesa [posvet], Ljubljana: Društvo za sodobni ples Slovenije (DSPS) in Mreža sodobnega plesa, 25. februar 2011, Ministrstvo za kulturo.

Redna zborovanja in posveti v okviru Društva za sodobni ples Slovenije (DSPS), Ljubljana: Sedež DSPS, Tobačna 2, Ljubljana, 2011–2012.

Radharani Pernarčič

Excluded from the exclusion. Freelance artists: a new design for the emperor's new clothes (Fragment-1)

Keywords: freelancers, art, financing, workpeople, time

When the daily media is full of critiques of workers' increasing poverty, freelancers are rarely included in these discussions. When streets are filled with workers' protests, freelancers continue to work on their projects with dedication, and what's more, they seek money which would allow them to do so. The present article focuses mainly on freelance artists, yet, it also sheds a light upon the conditions of freelancers in other disciplines. But above all, it hopes to give an insight to the possible future of many young people, who are increasingly involved in short-term-project or insecure work. Due to the very nature of art, as well as to the inherently flexible organization of freelancing, freelance artists turn out to be 'complete individuals' – that is, a unique form of institution. However, in the wider social context they are far from being acknowledged as such. Consequently, their business authority is also very low. Freelancers' working and living conditions often remain obscure and taken-for-granted. The problems they face mostly remain hidden within different culturally habitual ideas about art, budgets, etc. Although freelancing is becoming more and more known, widespread and encouraged, it has not yet found its equal place within those prevailing economic, social and time structures, which have been formed within and in accordance to more "traditional" organization of work and life. Especially when speaking of freelance artists, their survival and integration therefore still often depends on their partners. Moreover, many other intertwined problems emerge; for freelancers, friends are often their clients/employers as well. Bars are often their offices. Where is the line between private and professional? Because of the unpredictable and difficult to control timing of their work, they encounter considerable difficulties in establishing collective representation and in standing up for their rights. A combination of capitalistic ideology, conventional social ideas and their own artistic eagerness can lead to invisible and thus unacknowledged forms of poverty and social fragility.