

Mesto žensk med strukturno podrejenostjo in tranzicijsko utajo razrednih razmerij*

Abstract

City of Women between a Structural Subordination and Effects of Concealed Class Relations During Post-Socialist Transition

The contribution discusses the conditions of production of a Slovenian art festival City of Women in relation to cultural policy. Arguing that the festival is socially subordinated on several levels, in that it presents female artists and belongs to the independent/non-governmental cultural sector, I approach the festival's economic situation by contrasting the disproportion between the public funding it receives and the scope of the festival's artistic program and its larger cultural significance. The article demonstrates that cultural policy underfinances City of Women, which is in turn run mostly through unpaid cultural labor. The essay in turn discusses the festival in terms of the transformation of social policy for women into cultural policy, drawing a comparison between unpaid domestic labor and unpaid cultural labor. In conclusion, I interpret the festival's economic conditions as an effect of class struggle in Slovenia during the transition from socialism in the 1980s to neoliberalism at the end of the 1990s, which resulted in the unsuccessful transformation of the hierarchies of its cultural system and subordinated the independent scene. I argue that this reality of class relations in post-socialist Slovenia is concealed: the cultural system is seen in terms of aesthetic distinctions rather than unequal conditions of cultural production, while the socio-economic inequality of women is discussed in terms of identity politics.

Keywords: cultural policy, unpaid artistic labor, post-socialism, class relations, nongovernmental cultural sector, contemporary art production

Katja Praznik holds a PhD in Sociology. She is Assistant Professor at SUNY (State University of New York), Buffalo. From 2007 to 2009, Praznik was the editor-in-chief of the performing arts journal Maska. Between 2009 and 2011 she worked for the Asociacija Association and was engaged in efforts for improving working conditions of free-lance cultural producers. (katjapra@buffalo.edu)

Povzetek

Prispevek obravnava produkcijske razmere festivala sodobne umetnosti Mesto žensk in njegovo razmerje s kulturno politiko. Z vidika trojne strukturne podrejenosti (ženske, umetnost, kulturna produkcija v nevladnem sektorju) avtorica podrobno osvetli produkcijske razmere festivala, ki jih sooča s podatki o višini javnega financiranja in obsegom programa ter družbenega pomena Mesta žensk. Članek temelji na tezi, da z vidika kulturne politike položaj Mesta žensk ni bistveno drugačen od razmerja med kulturno politiko in kulturno-umetniško produkcijo nevladnega sektorja v kulturi sploh – obvladuje ga podfinanciranost ali, bolje, ekonomska podrejenost v kulturnem sistemu. Članek ponazarj, kako podfinanciranost festivala in neenakopravna obravnava s

* Zahvaljujem se sedanjim in nekdanjim producentkam in programskim koordinatoricam festivala Mesta žensk, še posebej Sabini Potočki, Mari Vujić, Urški Jež in Ameli Meštrovac, za prijazno posredovanje podatkov iz arhivov in pojasnila o zgodovini festivala in njegovi produkciji.

strani kulturne politike vplivata na to, da se festival producira na račun neplačanega kulturnega dela. Prispevek pojasni, kako se s festivalom Mesto žensk socialna politika za ženske premesti na področje kulturne politike ter pojasni sovpadanje problema neplačanega reproduktivnega gospodinjskega dela in neplačanega kulturnega/umetniškega dela. V zaključku avtorica interpretira produkcijsko realnost Mesta žensk kot učinek razrednega boja v Sloveniji v času tranzicije iz socializma 80. let v (neo)liberalno različico kapitalizma 90. let, katerega rezultat sta spodletela transformacija hierarhij v kulturnem sistemu in podrejenost umetnostne produkcije nevladnega sektorja v kulturi. Ta realnost razrednih razmerij v postsocialistični Sloveniji je utajena na račun estetskih razlikovanj v kulturnem sistemu ter zaradi prevlade identitetnih politik nad razpravo o družbeno-ekonomski podrejenosti žensk.

Ključne besede: kulturna politika, neplačano delo v kulturi/umetnosti, postsocializem, razredna razmerja, nevladni sektor v kulturi, produkcija sodobne umetnosti

Katja Praznik je sociologinja, docentka na Državni univerzi New York (State University of New York) v Buffalu in nekdanja odgovorna urednica revije Maska (2007–2009). Med letoma 2009 in 2011 se je posvečala izboljševanju delovnih razmer samostojnih kulturnih producentov v okviru dela na Društvu Asociacija. (katjapra@buffalo.edu)

Uvod: kontekst strukturne podrejenosti žensk, umetnosti in nevladnega sektorja

Z vidika odnosov med državo in umetnostjo v Sloveniji razmerje med kulturno politiko in Mednarodnim festivalom sodobnih umetnosti – Mesto žensk (v nadaljevanju Mesto žensk) ni bistveno drugačno od razmerja med kulturno politiko in kulturno-umetniško produkcijo nevladnega sektorja v kulturi v času po razpadu samoupravne socialistične Jugoslavije in vzpostavitve samostojne nacionalne države leta 1991 – obvladuje ga podfinanciranost ali, bolje, ekonomska podrejenost v kulturnem sistemu.

Povedano drugače, Mesto žensk je v primežu dvojne, če ne celo trojne marginalizacije na sistemski oziroma strukturni ravni, pogojene s položajem žensk in umetnosti v kapitalizmu ter s položajem nevladne kulturno-umetniške produkcije na ravni kulturne politike. Kulturno politiko v tem prispevku razumemo kot prakso vzpostavljanja državnih/oblastnih strategij (kajti javne politike so imanentno pojem, izumljen v politološkem diskurzu za umevanje državne regulacije kulturne produkcije), katere temeljni cilj je instrumentalizacija kulturnih praks za uveljavljanje dominantnih ideologij. Kulturna politika je praksa, povezana z nastankom moderne (nacionalne) države in avtonomne politične sfere, vendar pa je treba takoj dodati, da se nujno ne nanaša le na regulacijo kulturne produkcije, ki jo izvaja državni aparat. V tem smislu lahko ločimo najmanj dve liniji prakse kulturne politike: prva je povezana z oblastjo in državnim aparatom, druga z interesnimi boji skupin v areni relativno avtonomne sfere umetnosti.¹

Pričujoči prispevek se torej ukvarja s politično-ekonomskim vidikom produciranja umetniškega festivala v času prevlade kapitalističnega proizvodnega načina, za katerega je značilna nujnost (mezdnega) dela. »Delo,« kot poudarja ameriška feministična teoretičarka Kathi Weeks, »je primarni način, s katerim se integrira posameznike, ne le v ekonomski sistem, temveč tudi v načine družbenega, političnega in sorodstvenega sodelovanja. Posamezniki, ki naj bi delali, so temeljni za osnovno družbeno pogodbo.« (Weeks, 2011: 8) Prav zato bo vstopna točka v razpravo o produkcijskih pogojih Mesta žensk problem dela in njegovo vrednotenje, ki nista bistvenega pomena le za neenakopravnost žensk, temveč tudi za problem razrednih razmerij na

¹ Kulturna politika in njeno proučevanje sta fenomena, povezana z nastankom moderne države in z vzpostavitvijo družboslovnih ved, ki nastanejo kot učinek avtonomizacije treh relativno avtonomnih sfer (države, trga in civilne družbe). Horizonti različnih vednosti se lomijo tudi na področju raziskovanja kulturnih politik in hkrati povzročajo napetosti v epistemoloških pozicijah. Manifestacija tega je očitna ob raznorodnosti definiranja obsega ali področij delovanja kulturne politike (oziroma obsega njenega problemskega polja), kjer obstaja tudi množica metodoloških pristopov v proučevanju in koncipiranju njene prakse. Glej Breznik, 2004; Gray, 2010; Praznik, 2013: 53–88.

področju umetniške produkcije v postsocialistični Sloveniji. Iz tega zornega kota lahko struktur- ni položaj Mesta žensk in njegovo marginaliziranost umevamo skozi tri družbene podreditve.

Prva strukturna podrejenost – in z njo zatiranje žensk v kapitalizmu – je učinek delitve dela, kjer je neplačano reproduktivno gospodinjsko delo vir akumulacije kapitala (Federici, 2004). Feministične teoretičarke so zlasti v 70. letih pomembno prispevale k temu uvidu, ko so redefinirale gospodinjsko delo oziroma razširile kategorijo dela ter pokazale, da je neplačano reproduk- tivno delo družbeno nujno delo, ki pravzaprav omogoča »produktivno« mezdno delo in akumulacijo kapitala. Neplačano gospodinjsko delo žensk, ključno za reprodukcijo specifične delovne sile, torej ni zgolj proces reprodukcije življenj. Reprodukativno delo žensk, z besedami Silvie Federici, je »delo za kapital«, saj »četudi je neplačano, prispeva k akumulaciji kapitala« (Federici, 2010: 24). Vendar pa se »z ločitvijo dela od doma, ki nastopi z industrializacijo«, kot poudarja Majda Hrženjak, »domače reproduktivno delo spremeni v nedelo«, s čimer postane reprodukativno delo žensk »družbeno nevidno delo« – tovrstno delo torej ni več del družbene pogodbe, temveč se predstavlja kot »naravni atribut ženske« (Hrženjak, 2007: 23). Natančno ta kontekst vzpostavlja prvo raven, na kateri se vzpostavlja podredivitev žensk v kapitalističnem načinu produkcije, kajti »kljub množičnemu vstopu v izobraževalne procese in na trg dela so ženske še vedno doma odgovorne za neplačano reprodukativno nedelo« (ibid.: 31) – in to ne glede na to, na katerem področju delajo. Umevanje reprodukativnega dela kot nevidnega ima vzporednice tudi s specifiko umetniškega dela, ki jo pojasnujem v nadaljevanju.

Druga strukturna podrejenost je povezana s položajem umetnosti v kapitalizmu, ki izvira iz »zanikanja ekonomije«, to je »z nenehno, kolektivno potlačitvijo ozko ekonomskega intere- sa« (Bourdieu, 1993: 74).² Podrejenost umetnosti v kapitalizmu torej izvira iz vzpostavitve umetnosti kot relativno avtonomne sfere, kjer utaja družbenoekonomskega konteksta deluje zaradi protislovja med avtonomijo umetnosti kot ideološke produkcije in njeno ekonomsko heteronomijo. Z drugimi besedami, avtonomija umetnosti je strukturna lastnost družbenih odnosov, ki vzpostavljajo produkcijo umetnosti in specifiko umetniškega/kulturnega dela v kapitalizmu. Četudi avtonomija umetnosti deluje kot spontana ideologija (Althusser, 1985), je treba poudariti, da kulturni delavci zaslepljeno ne verjamejo v avtonomijo umetnosti kot v področje neplačanega inovativnega in kreativnega dela, marveč vstopajo v kulturni sistem, ki ga določajo družbenoekonomski odnosi z vzpostavljenimi pravili, med katerimi je najbolj domi- nantno prav »zanikanje 'ekonomije'« (Bourdieu, 1993: 74–111). Utaja družbenoekonomskega konteksta se manifestira prav v vseprisotni zahtevi, da se na področju umetnosti njeni akterji podrejuje logiki neplačanega dela. Tako kot reprodukativno gospodinjsko delo, ki je razumljeno kot »delo iz ljubezni« (Federici, 2010: 24), ki naj bi izhajalo iz notranje potrebe in naj bi bilo atribut žensk, se tudi umetniško/kulturno delo umeva kot kvalitativno drugačno delo, ki izhaja iz notranje potrebe in prirojnega umetniškega talenta.³ Učinek umevanja posebnosti umetni- škega dela, ki temelji na definiciji ustvarjalnosti kot notranji potrebi, je zato podoben umevanju reprodukativnega gospodinjskega dela kot atributa žensk – v obeh primerih je odsotnost plačila družbeno sprejemljiva.⁴ Prav odsotnost plačila tudi umetniško delo naredi za nevidno znotraj kapitalskega razmerja, kjer odsotnost mezdnege neksusa kulturne producente izvzema iz druž- bene pogodbe.

Tretja strukturna podrejenost Mesta žensk je učinek njegove situiranosti v nevladnem

² Področje kulturne produkcije, rečeno z Bourdieujem, obvladuje akumulacija simbolnega kapitala, pri čemer je treba »simbolni kapital' razumeti kot ekonomski ali politični kapital, ki je zanikan, napačno prepoznani in s tem pre- poznani, torej legitimen – je kredit, ki pod določenimi pogoji, in vedno na dolgi rok, zagotavlja 'ekonomski' dobiček« (Bourdieu, 1993: 75).

³ Za natančnejšo obravnavo tega vidika cf. Praznik, 2015.

⁴ Analizo o tem, kako deluje logika izjemnosti v ekonomiji umetnosti glej Abbing, 2002.

sektorju kulturne produkcije. Kulturni sistem je z ekonomsko-pravnega vidika ločen na dva hierarhična dela, javne institucije in nevladni institucije (to je, zasebne zavode, društva in ustanove). Ta delitev je posledica prevlade nacionalističnih teženj in vzpostavitve tradicionalnega meščanskega modela nacionalne kulturne politike,⁵ ki se je v Sloveniji začel uveljavljati že v času socializma (zlasti od 70. let) in se je nato še bolj utrdil po osamosvojitvi v samostojni nacionalni državi (Praznik, 2013: 89–119, 176–204). V tem modelu kulturne politike, ki kulturni sistem deli na dominantne institucije nacionalne kulture, ki so v celoti financirane z javnimi sredstvi, in na podrejene organizacije sodobnih, eksperimentalnih in kritičnih umetnostnih praks, katerih neprofitni programi in projekti so delno podprti z javnimi sredstvi, položaj podrejenosti žensk sovпада s podrejenostjo neodvisnih umetnic in kulturnih producentk – družji njih politika neplačanega dela.

Na eni strani je v postsocialistični Sloveniji politika neplačanega dela na področju kulture povezana z razgradnjo mehanizmov socialne države in čedalje agresivnejšim uvajanjem neoliberalističnih praks, s katerimi se povečuje strukturna brezposelnost. Proti (neo)liberalnim trendom ni imuna niti kulturna politika v Sloveniji (Breznik, 2004: 63–65), ki določen del umetnikov in kulturnih producentov kategorizira kot podjetnike oziroma samozaposlene brez delavskih in socialnih pravic, ki jih imajo kulturni producenti in umetniki, če so zaposleni v javnih kulturnih institucijah.⁶ Kulturno-umetniško delo v kapitalističnem načinu produkcije torej zlahka zapade v krogotok neplačanega dela (Praznik, 2015), ki ga ohranja meritokratska ideologija izjemnosti umetniškega delovanja (Bourdieu, 1993; Soskolne, 2015) in podobno kot ideologija gospodinjskega dela kot naravnega atributa žensk ohranja neplačanost »ženskega« gospodinjskega dela (Federici, 1975). »Dobiti plačo (mezdo),« poudarja Federici, »pomeni biti del družbene pogodbe« ne glede na to, ali nam je delo, ki ga opravljamo, všeč, saj je mezdno delo oziroma prodajanje zmogljivosti za delo (delovne sile) ključna instanca kapitalistične ekonomije in način življenja večine svetovne populacije (Federici, 1975: 2). Če torej to dejstvo prevedemo na naša primera žensk in umetnosti, lahko sklenemo, da tako kot umevanje gospodinjskega dela kot inherentne potrebe in aspiracije žensk to delo »normalizira« tako, da zanj ni potrebno plačilo, so tudi ideje o izjemnosti in atipični naravi umetniškega dela, ki naj bi temeljilo na specifičnem talentu,⁷ priročno opravičilo za inkoherentno regulacijo (ne)plačevanja kulturno-umetniškega dela.

Iz tega izhajajoča spontana ideologija (Althusser, 1985), ki perpetuira neplačano ali podplačano kulturno-umetniško delo, je v nevladnem sektorju v Sloveniji še toliko bolj problematična, saj kulturna politika in zakonodaja na področju kulture samozaposlenim v kulturi ne zagotavljata osnovnih delavskih, kaj šele ekonomskih pravic, zagotavljanje socialnih pravic, zdravstvenega in pokojninskega zavarovanja pa preloži na že tako podplačana ramena samo-

⁵ Tradicionalni model nacionalne kulturne politike temelji na organizaciji kulturnega sistema na dveh ravneh: prva so dominantne (tradicionalne oz. meščanske) kulturne in umetnostne institucije (muzeji, gledališča, opere, baleti, knjižnice, filharmonije itd.), drugo raven pa tvorijo podrejene sodobne umetnostne prakse in tudi različne oblike ljubiteljske kulture (kot ostanek socialistične kulturne politike, zavezane vsesplošni demokratizaciji kulture). Obe ravni sta financirani z javnimi sredstvi, saj je umetnostna produkcija v Sloveniji javna dobrina. Seveda je delež javnih sredstev, namenjenih sodobni umetnostni produkciji, disproporcionalen in gre povsem v prid dominantnih javnih institucij.

⁶ Ustvarjalci v javnih kulturnih institucijah imajo sindikalno zaščitene pravice, medtem ko delavske pravice ustvarjalcev, ki imajo status samozaposlenih, tako rekoč ne obstajajo. Za primerjalno analizo stroškov dela samozaposlenega igralca in igralca v javni instituciji glej Društvo Asociacija, 2010.

⁷ Ker v kapitalistični ekonomiji večina ljudi živi od prodajanja lastne delovne sile, je ločevanje kulturno-umetniškega dela od drugih vrst dela nesmiselno. Ali kot pravi Janet Wolff (1993: 13), »z mistifikacijo, vpleteno v ločevanje umetniškega dela, ki naj bi bilo drugačno in običajno tudi superiorno drugim oblikam dela, se lahko spopravimo tako, da pokažemo, da so lahko (potencialno) vse oblike dela ustvarjalne na enak način, in da umetniško delo, kot vsako drugo delo v kapitalizmu, izgubi svojo podobo 'svobode, kreativne aktivnosti'.«

zaposlenih kulturnih podjetnic.⁸ Kulturna politika v Sloveniji namreč temelji na razliki med javnimi zavodi, ki se v celoti financirajo iz javnih sredstev, medtem ko so zasebni zavodi, to je nevladni sektor v kulturi, sofinancirani, torej le delno podprti, ne glede na to, da proizvajajo javne programe. »Končni učinek tega je, da morajo te ustanove, če hočejo vzdržati tekmo z javnimi zavodi, privoliti v večje notranje izkoriščanje delovne sile, ali z drugimi besedami: opravljati delo za slabše plačilo in za ceno negotove socialne varnosti.« (Breznik, 2004: 64) To je skratka politično-ekonomski kontekst, v katerem vse od svojega nastanka deluje tudi Mesto žensk. Problemi, ki z vidika kulturne politike obremenjujejo produkcijo festivala, so torej problemi podrejenega in ekonomsko marginaliziranega nevladnega sektorja v kulturi in z njim tudi kulturno-umetniškega dela v tem sektorju.

Poglejmo zdaj, kako stvari delujejo v praksi oziroma kako kulturna politika »podpira« Mesto žensk, natančneje kako omejuje njegov razvoj ne le z ohranjanjem hierarhije dominantnih nacionalnih institucij, ki jim državni proračun namenja večino sredstev za kulturo, temveč tudi s tradicionalističnim, če ne celo konservativnim umevanjem umetnostne produkcije, ki jo striktno deli na posamezne umetnostne discipline (uprizoritvene, vizualne, intermedijske in glasbene umetnosti). Skratka, z nerazumevanjem interdisciplinarne logike sodobne umetnosti kot tudi transdisciplinarnih povezav med sfero umetnosti, teorije in aktivistično prakso, ki jim je festival fundamentalno zavezan.⁹

Kulturna politika kot socialna politika za ženske

Mesto žensk, petdnevni festival (od 13. do 17. oktobra), je leta 1995 prvič organiziral Urad za žensko politiko (v nadaljevanju Urad),¹⁰ ki ga je v celoti tudi financiral. Političarka Vera

⁸ Ne glede na to, da določenemu delu samozaposlenih ministrstvo krije stroške socialnega in zdravstvenega zavarovanja (to je pod pogoji dohodkovnega cenzusa, ki je za vse samozaposlene ne glede na starost, partnerske okoliščine itd. enak, in se trenutno izračunava na podlagi triletnega povprečja plače v javnem sektorju za 35. plačni razred, ki znaša 20,163 evra), je treba pogledati bistvo ureditve statusa samozaposlenega v kulturi. Deklarirani namen te statusne ureditve je namreč registracija »svobodnjakov« kot tudi simbolično prepoznanje specifične kulturno-umetniškega dela. Dejansko pa je to le birokratska ureditev, ki ustvarjalce na področju kulture zaveže k plačevanju pokojninskih, socialnih in zdravstvenih prispevkov brez zaščite delavskih in ekonomskih pravic. (Praznik, 2013: 185, 190–192, 201–202). Društvo Asociacija je nedavno poudarilo, da dohodki velikega dela samozaposlenih letno znašajo manj kot 10.000 evrov bruto, kar jih uvršča na sam prag revščine. Samozaposleni si večinoma iščejo delo mesečno in je njihovo zaposlovanje povsem prekerno, saj si delo zagotavljajo brez vsakršne varnosti in jamstva, da bodo delo iz meseca v mesec imeli. Glej Društvo Asociacija, 2015.

⁹ Med drugim *Manifest Mesta žensk* poudarja, da je festival »platforma, ki opozarja na nesorazmerno reprezentacijo in sodelovanje žensk v umetnostih«, ki med drugim »osvetljuje družbeno realnost, v kateri nastaja umetnost žensk, in želi razkriti nekatere pogoje ženske ustvarjalnosti«, in sicer tako, da »[z]agotavlja priložnost za integracijo umetnosti žensk v Vzhoda in Zahoda« – skratka, njegova vloga je »ozaveščanje o vlogi in položaju žensk v slovenskem in širšem mednarodnem okolju« kot tudi večja družbena ozaveščenost. Poleg tega si Društvo Mesto žensk prizadeva za izboljšanje produkcijskih razmer za ženske umetnice »s produkcijami, soprodukcijami in gostovanji predstav in dogodkov domačih in tujih umetnic na samem festivalu kot tudi čez leto«. (Mesto žensk/City of women, b. d. (b))

¹⁰ Urad za žensko politiko je bil ustanovljen 1. julija 1992 na pobudo parlamentarne Komisije za žensko politiko, ki je začela delovati junija 1990 kmalu po prvih večstrankarskih volitvah. Po besedah sociologinje Milice Antić Gaber (2012) je bil »Urad [za žensko politiko, op. p.] ustanovljen na pobudo skupine aktivnih žensk v tedanji LDS z nujno podporo nekaterih pomembnih akterjev v vrhu stranke.« Komisiji je predsedovala političarka Vika Potočnik, podpredsednica komisije je bila prav tako političarka Danica Simčič, preostali člani so bili še Mateja Kožuh-Novak, Lev Kreft, Mihaela Logar, Irena Oman, Tone Partljič, Maria Pozsonec, Jana Primožič, Nada Skuk, Jožef Školč, Jadranka Šturmkocjan, Vladimir Topler in Ivan Verzolac. Večletna direktorica Urada za žensko politiko je bila Vera Kozmik, ki je podprla festival Mesto žensk. Vlada RS je 23. marca 2001 s sklepom o ustanovitvi Urada za enake možnosti ukinila

Kozmik, takrat direktorica Urada na spletni strani festivala o podrobnih razlogih za prireditve festivala ne spregovori, a poudarja, da so to bili časi, »ko je bilo marsikaj mogoče« (Kozmik, 2015). Tako je torej Urad priredil festival sodobne umetnosti, ki ga je umetniško vodila Uršula Cetinski s soselektorji: Melito Gabrič, Natašo Hrastnik, Nerino Kocjančič, Marjano Kokot, Aldom Milohničem, Heleno Pivec, Evo Mario Stadler, Lilijano Stepančič in Koenom Van Daelom.¹¹

Festival je povzročil razburjenje na politični sceni, tako pri liberalcih kot pri konservativcih, češ da tovrstno izpostavljanje žensk ni družbena prioriteta, čeprav so ustanovitelji festivala posebej poudarjali, da ne gre za festival *ženske* umetnosti, temveč za festival *sodobne* umetnosti, kjer je glavni kriterij žensko avtorstvo.¹² Urad je sicer nadaljeval s politiko podpiranja festivala, a organizatorice festivala so se odločile, da je treba za produkcijo festivala vzpostaviti avtonomni organizacijski in produkcijski okvir, zato so leta 1996 ustanovile Mesto žensk – Društvo za promocijo žensk v kulturi (v nadaljevanju Društvo), ki od leta 1996 organizira festival in druge produkcije; njegova prva predsednica je bila Uršula Cetinski.¹³ Vprašanje pa je, kaj so tako z ideološkega kot z ekonomskega vidika s to potezo dosegle organizatorke. Kakšen pomen ima dejstvo, da je festival z ustanovitvijo društva stopil tudi na področje kulturne politike ter da ni bil izključno v domeni Urada za žensko politiko, v okrilju katerega je sicer precej stihijsko¹⁴ nastal in na katerega ga je vezala identitetna ideologija o uveljavljanju enakih možnosti (v tem primeru ženskih avtoric/umetnic). Kaj v dinamiko razpiranja spon podrejenosti žensk tudi na ekonomski ravni prinese vzpostavljanje umetniškega festivala? Kakšna je funkcija reprezentacije ženskih avtoric na umetniškem festivalu, ki nastaja v podfinanciranem nevladnem sektorju v kulturi, ki ga zaznamujeta podplačano in neplačano delo?

Z ustanovitvijo Društva kot producenta je torej festival formalno vstopil pod okrilje kulturne politike, financiranje iz javnih sredstev pa večinoma pridobiva na razpisih Ministrstva za kulturo (v nadaljevanju MK) in Oddelka za kulturo Mestne občine Ljubljana (v nadaljevanju MOL); obenem pa je vsaj prvih nekaj let festival še vedno podpiral Urad (ne nujno finančno, temveč tudi v obliki osnovne organizacijske in administrativne pomoči). Festival že od druge edicije pridobiva sredstva iz drugih virov, kot so razne zasebne ali filantropske fundacije (Zavod za odprto družbo oziroma Open Society Institute /Soros/, Evropska kulturna fundacija, Mama

Urad za žensko politiko. Urad za enake možnosti, ki je bil pristojen za preprečevanje in odpravljanje vsakovrstne diskriminacije, pa je bil nato dokončno ukinjen 17. marca 2012, ko je takratna Vlada RS v klasični maniri ideologije neoliberalizma in z značilnim diskurzom racionalizacije, varčevanja in krčenja javnega sektorja kljub protestom ukinila Urad za enake možnosti; nekatere njegove naloge s področja enakih možnosti so bile takrat prenesene v poseben sektor Ministrstva za delo, družino in socialne zadeve.

¹¹ Za podrobno zgodovino vodstva festivala (umetniških in programskih vodij, selektorjev in ko-selektorjev) glej Mesto žensk/City of Women, b. d.(c).

¹² Kot je zapisano v *Kriterijih za selekcijo programa* »Mesto žensk, je mednarodni festival sodobnih umetnosti: - mednarodni: selekcija poteka v mednarodnem prostoru, glavni del ciljnega občinstva pa je v Sloveniji; - predstavlja sodobno umetnost, kar pomeni, da izbira avtorice, ki ustvarjajo v tem trenutku in katerih dela so relevantna za čas, v katerem živimo; - sodobnih umetnosti (in NE 'sodobne ženske umetnosti'), ker festival postavlja pod vprašaj koncept 'ženske umetnosti'.« (Mesto žensk/City of Women, b. d.b)

¹³ Za natančen pregled vseh predsednic društva glej Mesto žensk/City of Women, b. d.e.

¹⁴ Na primer Vera Kozmik pravi: »Kako sem se znašla v Mestu žensk, niti ne vem, najbrž niti ni pomembno. Mislim, da se je bolj Mesto žensk znašlo pri meni kot jaz v njem. Lagala bi, če bi rekla, da sem (smo) ga načrtovala. Ker preprosto ni res! Bilo je obdobje, ko je bilo marsikaj mogoče, še vedno smo živele v tistem 'danes so dovoljene sanje'. Mogoče je bilo vse in nič hkrati. Pri Mestu žensk je bilo vse to, da smo želele biti in sporočati, nič pa, da nihče ni natančno vedel, kaj te ženske spet in sploh hočejo.« (Kozmik, 2015)

Cash, Kulturkontakt itd.), nacionalni kulturni inštituti in centri (Švice, Avstrije, Nemčije, Francije, Italije, Belgije, Makedonije, Velike Britanije, Danske, Avstralije itd.), veleposlaništva (Grčije, ZDA, Japonske, Mehike, Kanade, Nizozemske itd.), kot tudi podporo večjih in manjših podjetij (Krka, Droga Portorož, British Airways, Adria Airways, Fedex, Fructal, Gorenje itd.) ter drugih državnih, lokalnih oziroma vladnih organizacij (Urad za mladino, Urad za informiranje itd.). Ne nazadnje festival poteka v sodelovanju in partnerstvu s številnimi javnimi kulturnimi institucijami (Cankarjev dom, Slovenska kinoteka, Moderna galerija, MGLC itd.) ter nevladnimi kulturnimi organizacijami v Sloveniji (Animateka, Založba *cf, Revija Delta, Art Servis, Bunker, Chanel Zero, Galerija Kapelica, Galerija Alkatraz, Gledališče Glej, KUD France Prešeren itd.). Tovrstno sodelovanje je nujno za preživetje festivala.

Četudi je s festivalom povezanih veliko akterjev tako imenovane alternative 80. let, ki je na različne načine odigrala vlogo pri razpadu samoupravnega socializma in prehodu v postsocialistično stvarnost (cf. Čufer, 2006; Jeffs, 2008), je posebnost Mesta žensk v tem, da je festival nastal kot odvod socialne politike uveljavljanja enakopravnosti žensk v novi nacionalni državi.¹⁵ Paradoks pa v tem, da je festival situiran v (finančno podrejenem) nevladnem sektorju, kar povzroča nenehno ekonomsko nestabilnost njegove produkcije tako rekoč vse od vzpostavitve producentne avtonomije, torej od ustanovitve Društva. Skratka, ekonomska podrejenost žensk se na tem mestu spopada s problemom finančno neenakopravnega položaja kulturnih producentov v nevladnem sektorju, torej z imanentno problematičnostjo organiziranosti kulturne produkcije in z njo kulturne politike v Sloveniji. Kot sem poudarila uvodoma, je neenakopravnost, ki tudi razredno diferencira akterje na področju kulture, ključni problem hierarhične delitve kulturnega sistema, v katerem produkcija umetnosti ne glede na to, da je podpirana kot javna dobrina, poteka in povsem neenakopravnih ekonomskih okoliščinah in z njimi povezanim neenakopravnim obravnavanjem ustvarjalcev in producentov kulturnih in umetniških vsebin. Kulturna politika torej goji isti mit, po katerem je »umetnostna produkcija 'neproduktivna' in je torej izvzeta iz ustvarjanja ekonomske vrednosti« (Breznik, 2004: 47) – to velja zlasti za ustvarjalce *kulturnih dobrin* v javnih institucijah – sočasno pa akterje drugega (nevladnega) dela sistema obravnava kot *producente kulturnih storitev*, za katere veljajo podjetniška pravila in prisilni zakon konkurence.

Nezanemarljivo dejstvo, na katero se osredinja pričujoči prispevek in ki ga je v programskih izhodiščih festivala Mesto žensk leta 1997 poudarila umetniška vodja festivala Uršula Cetinski, je njegov težavni ekonomski položaj, ki ga ves čas zaznamujeta podrejanje neplačanemu delu in boj za programska sredstva. Že druga izdaja festivala leta 1996, ki je potekal osem dni, je bila namreč realizirana s polovico manjšim proračunom (Cetinski, 1997). Medtem ko kljub mednarodni odmevnosti festivala in prepoznanemu konstruktivnemu pristopu k uveljavljanju žensk v umetnosti tretje izdaje festivala skorajda ne bi bilo, saj so njegov obstoj »v temeljih zamajale odločitve osrednjih financerjev festivala iz Slovenije na mestni in republiški ravni« (Cetinski, 1997). Povedano drugače, MK in MOL sta povsem skrčila že tako okleščeno finančno podporo.¹⁶ Društvu je vendarle uspelo organizirati festival zaradi podpore številnih festival-

¹⁵ Problem ženske enakopravnosti, kot ugotavlja Tanja Renner (1985: 352), se je v Sloveniji stopnjeval že v poznem samoupravnem socializmu, za katerega je bila značilna tudi velika ekonomska recesija, v kateri je postala neučinkovitost ustavno vzpostavljenega koncepta enakosti očitna. Že takrat torej postane razvidno, da spolna neenakopravnost sovpadajo z ekonomsko neenakopravnostjo, ki je v Sloveniji povezana s postopno prevlado kapitalističnih teženj v politični ekonomiji samoupravne Jugoslavije (Samary, 1993: 10–13).

¹⁶ Leta 1996 je bil festival realiziran s proračunom v višini 10.710.000 tolarjev oziroma 61.060 evrov. MK in MOL sta prispevala 7.646.971 tolarjev oz. 43.596 evrov. Leta 1997 je celoten proračun festivala znašal približno 7.036.000 tolarjev oziroma 63.946 evrov. MK in MOL sta prispevala 5.000.000 tolarjev oziroma 45.439 evrov. Vrednost evra je izračunana na podlagi arhivskih podatkov Banke Slovenije o letnem drsečem tečaju EUR na dan 31. decembra za leti 1996 in 1997 (Banka Slovenije, b. d.). Ne glede na to so organizatorice v obeh letih pripravile osemdnevni festivalski

skih partnerjev, mednarodnih fundacij in posameznikov ter ne nazadnje tudi zaradi podpore, ki jo je festivalu vse od začetka dajal Cankarjev dom (v nadaljevanju CD), kot soproducent festivala¹⁷ – da o neplačanem delu ponovno ne izgubljam besed. Leta 1999 so se finančne okoliščine festivala deloma normalizirale, saj sta se »Ministrstvo za kulturo in Mesto Ljubljana po letih spektakularnega in drastičnega krčenja javnega financiranja Mesta žensk odločila za spremembo in nekoliko povečala sredstva, namenjena festivalu« (Van Daele, 1999).¹⁸ Koliko so te odločitve povezane s samo vsebino festivala in družbenokritičnimi temami, ki jih je odpiral, na tem mestu puščam ob strani. Mesto žensk je nedvomno ideološko problematično za konservativno kulturno politiko, katere prioriteta je zavezana varovanju nacionalne identitete, vendar pa želim na tem mestu preizprašati drug vidik festivala, zavezanega promociji ženskih avtoric (torej identitetni ideologiji), ki je povezan z dinamiko v odnosu ženske–umetnost–neplačano delo. Moje vprašanje je povezano s protislovji, ki izhajajo iz ekonomske podrejenosti žensk in problema razrednih razmerij v kulturi, v katere je vpeto tudi Mesto žensk. Kako lahko razumemo ta protislovja na primeru festivala, ki je bil iniciiran kot projekt liberalne institucije (Urad za žensko politiko) in je kot tak del procesa *mainstreamizacije* vprašanja žensk, temelji na izjemni količini neplačanega dela, a obenem na ravni vsebine in tem problematizira te produkcijske pogoje (kar je razvidno iz problemskih fokusov, ki jih je festival odpiral v svoji dvajsetletni zgodovini)? Kaj se dogaja, ko politiko enakih možnosti postavimo v produkcijsko okolje podfinanciranega nevladnega sektorja v kulturi?

Mesto žensk in logika kulturne politike

V hierarhiji financiranja nevladnega sektorja, ki jo narekuje kulturna politika v postsocialistični Sloveniji, se je Mesto žensk prva leta uvrščalo na tako imenovani projektni razpis MK oziroma v projektno financiranje, ki omogoča financiranje posameznega projekta (v tem primeru festivala) v tekočem letu in v okviru katerega bodisi MK bodisi MOL zagotavlja zelo nizke dotacije, a ne omogoča plačevanja rednega dela ekipe. V prvih treh letih (1996–1998), ko je festival organiziralo Društvo, je ta nastajal s povprečnim proračunom 66.717 evrov, povprečna višina dotacij iz kulturnega proračuna države in mesta Ljubljana (MK in MOL) je bila skupaj 37.561 evrov.¹⁹ Tudi v naslednjih letih treh letih (1999–2001) se dotacije MK in MOL niso bistveno povečale, povprečna skupna višina je bila 44.000 evrov.

Više na hierarhični lestvici financiranja nevladnega sektorja v kulturi je programski razpis oziroma programsko financiranje, ki ga od projektnega razen bistveno višjih dotacij loči tudi to, da omogoča financiranje t. i. »neprogramskih stroškov«, tj. stroškov, povezanih s tekočim delom kulturne organizacije in z rednimi sodelavci.

program.

¹⁷ Oblika podpore se v dvajsetih letih, odkar festival obstaja, spreminja ter zajema vse, od finančnih prispevkov ali delitve inkasa (zlasti v prvih letih) pa vse do zagotavljanja prostora za izvedbo posameznih dogodkov festivala ter pripadajoči servis (tehnika, hostese, blagajna, promocija dogodkov, ki se odvijajo v CD), kot tudi do občasnega sokuriranja programa oziroma dogodkov (koncertov, predstav, filmskih projekcij), ki so jih programski selektorji Mesta žensk izbrali skupaj z umetniškimi vodji CD.

¹⁸ Na primer javna sredstva, s katerimi sta MK in MOL leta 1999 podprla festival, so znašala 9.800.000 tolarjev oziroma 40.894 evrov. (Vrednost evra je izračunana na podlagi srednjega tečaja Banke Slovenije leta 1999 (Banka Slovenije, b. d.).)

¹⁹ Podatki, pridobljeni iz arhiva Društva Mesto žensk (Amela Meštrovac in Urška Ježo, osebna komunikacija, 27.–31. marec 2015). Vrednost finančnih zneskov dotacije v evrih je izračunana na podlagi arhivskih podatkov Banke Slovenije o letnem drsečem tečaju EUR na dan 31. decembra za leta 1996, 1997, 1998 (Banka Slovenije, b. d.).

Mesto žensk se je na enoletni programski razpis tako MK kot MOL uvrstilo leta 2002, vendar se dotacije v povprečni skupni višini niso bistveno zvišale, leta 2002 je bila višina dotacij približno 59.000 evrov, leta 2003 pa 45.000 evrov. Leta 2004, torej po desetih letih delovanja, se je Društvu končno uspelo uvrstiti tudi na večletno programsko financiranje (na MK v letih 2004–2006, 2007–2009, 2010–2013, na MOL pa v letih 2004–2006, 2007–2009, 2010–2012 ter 2013–2015), s čimer so se dotacije zvišale: povprečna skupna višina dotacija v prvem triletnju je bila 68.200 evrov, v drugem triletnju 121.200 evrov in v zadnjem triletnju 106.600 evrov.²⁰ Leta 2014 je festival izpadel iz sheme večletnega programskega financiranja MK in bil uvrščen na večletno (2014–2017) projektno financiranje, torej na nižjo stopnjo hierarhične lestvice financiranja in nižjo višino dotacij; ta je v letu 2014 znašala 34.500 evrov (Ministrstvo za kulturo, 2014: 17). Izpad iz večletnega programskega financiranja MK in tudi nižja višina dotacij nista le posledica umestitve Mesta žensk v večletno projektno financiranje (festivali), temveč tudi posledica čedalje večje ekonomske krize in nenehnega krčenja državnega ter lokalnega proračuna kot posledice neoliberalnih ukrepov, demontaže javnih servisov in financiranja javnih dobrin. Na MOL je Društvo še vedno uvrščeno v večletno programsko financiranje do leta 2015.

Večletno programsko financiranje, ki ga je kulturna politika vzpostavila za kulturno produkcijo v nevladnem sektorju, je za večino nevladnega sektorja najbolj stabilno financiranje, saj se MK ali MOL zavežeta, da bosta producentu bodisi tri bodisi štiri leta namenjala določen del sredstev, katerih del lahko producent porabi tudi za plačilo tekočih stroškov dela organizacije, torej za stalne sodelavce in ne le za projektno angažirane umetnike, strokovnjake itd., ki sodelujejo pri izvedbi programa. Ker se financirji zavežejo za več let, to kulturnim producentom omogoča lažje načrtovanje programov in projektov. Seveda pa je tovrstno financiranje daleč od stabilnosti, ki jo kulturna politika zagotavlja javnim kulturnim institucijam, tudi višina sredstev je neprimerljivo nižja.

Ti suhoparni podatki morebiti ne povedo veliko o razmerah, v katerih se ustvarja Mesto žensk, a podoba o tem postane drugačna, če višino finančnih dotacij pospremimo z dejstvi, da festival vsako leto obsega od sedem- do desetdnevni program z najmanj dvajsetimi glavnimi prireditvami (koncerti, predstavami, filmskimi projekcijami, razstavami itd.) in številnimi spremljevalnimi dogodki.²¹ Prav tako Društvo poleg organizacije festivala vzpostavlja *ad hoc* in samostojno umetniško produkcijo sodobnih ženskih avtoric, gostovanja, strokovno usposabljanje, delavnice, pogovore, simpozije ipd., ki nastajajo tudi zunaj festivalskega programa.

Kot poudarja nekdanja dolgoletna programska koordinatorica in soselektorica programa Mesta žensk Sabina Potočki, je Društvo že vse od začetkov organiziralo *ad hoc* produkcije, ki so med letoma 1998 in 2003 nastale posebej za festival in na njem doživele tudi premiero. Te produkcije so nastale za potrebe festivala in vsakoletne teme, pri čemer je Društvo povabilo bodisi domače bodisi tuje umetnice, ki so naredile nekaj posebej za Mesto žensk.²² Praviloma

²⁰ Poleg informacij iz arhiva Društva Mesto žensk so podatki deloma dostopni tudi v finančnih poročilih o višini financiranja javnih kulturnih programov MK, glej Ministrstvo za kulturo, b.d.b.

²¹ Zoja Skušek v uvodniku ob deseti obletnici festivala poudarja: »V desetih letih obstoja festivala Mesto žensk se je na njem zvrstilo 36 gledaliških predstav in performansov, 43 koncertov, 49 filmskih in videopredstav, 24 plesnih predstav, 17 likovnih in fotografskih razstav, 16 okroglih miz in simpozijev, 32 pogovorov, branj, predstavitev in predavanj, 10 delavnic in – nekaj neujemljivih kategorij, ki so se izmuznile statističnim 'kategorijam' – ena vizualno-zvočna predstavitev, en digitalni dialog, en komunikacijski projekt in en ulični pohod. Vsega skupaj torej 231 'glavnih' dogodkov in še veliko 'spremljevalnih'. Lepo število daril, ki so jih podarile umetnice novih in malo manj novih, velikih in malo manj velikih imen; a vedno imen kritičnih, zanimivih, zabavnih žensk, ki so držale ogledalo družbam tega sveta.« (Skušek, 2004)

²² Na primer, predavanje nizozemske feministične teoretičarke Rosi Braidotti in okroglo mizo *Feminizem/mi za začetnice*, pogovore s francosko režiserko Noemie Lvovsky, srbsko igralko Sonjo Savić, fotografsko delavnico *Lezbična*

so bile tudi slovenske produkcije, nastale pri drugih producentih, na Mestu žensk prikazane premierno in v organizaciji Društva, ki je poskrbelo tudi za gostovanja po Sloveniji. Se pravi, da je bilo Društvo pri večini domačih premier koproducent premiere in po možnosti gostovanj v času festivala zunaj Ljubljane.²³ (Sabina Potočki, osebna komunikacija, 5. april 2015)

Od leta 2004, ko se je Društvo uvrstilo na večletno programsko financiranje MK in MOL in so se dotacije iz javnih sredstev zvišale, se je poleg *ad hoc* produkcij financiralo tudi samostojne produkcije zunaj okvirov festivala. Prva samostojna produkcija Društva je bila video-plesna predstava *Stanje stvari* Nine Meško in je bila premierno prikazana na festivalu leta 2004.²⁴ Skratka, intenzivnost delovanja Mesta žensk je veskozi naraščala in doživela vrh v letih 2006 in 2007, ko je Društvo končno prejelo več sredstev iz javnih dotacij, tako za festival kot tudi za produkcije, izobraževanje in delavnice. Vendar pa financerji dejansko niso podpirali programskih prizadevanj Društva, da bi poleg festivala organiziralo tudi lastno produkcijo ter gostovanja v Sloveniji in tujini. To je mogoče razbrati predvsem iz nadaljnjega razvoja oblik financiranja in ponovnega padca finančnih dotacij z letom 2014. To pomeni, da tudi kulturno politiko dejansko zanimata festival in njegova funkcija reprezentacije žensk, ki implicira sicer mačehovsko financirano odprtost za kulturno raznolikost, medtem ko konkretnije investicije v umetnostno produkcijo sodobnih ženskih avtoric niso vredne podpore. Odnos kulturne politike do Mesta žensk bi torej lahko označili kot ustvarjanje videza odprtosti in podpore ženski enakopravnosti, ki se gradi v neenakopravnih produkcijskih pogojih hierarhičnega kulturnega sistema in na krilih identitetne politike brez odpiranja razrednega vprašanja, ki ta razcepljeni kulturni sistem čedalje bolj obvladuje.

Obseg, kakovost in mednarodne reference festivala kot tudi nenehna rast dogodkov v okviru festivala in zunaj njega so torej predvsem produkt (podplačanega ali neplačanega) dela vodstvenih ekip festivala, ki zagotavljajo dovolj sredstev za izvedbo in rast festivala, poleg organizacije festivala pa tudi vztrajnih poskusov vzpostavitve rednega celoletnega programa Društva iz drugih virov. Dotacije MK in MOL znašajo med 40 in 60 odstotki vseh sredstev, potrebnih za organizacijo festivala in umetniških ter kulturnih dogodkov, ki potekajo zunaj festivalskega okvira. Na Društvu v njegovih dvajsetih letih obstoja nikoli nihče ni bil redno zaposlen, vsi sodelavci so delo opravljali pogodbeno – tudi v tem pogledu seveda produkcija festivala in nikakršna izjema nevladnega sektorja v kulturi.²⁵

podoba/imaginacija z nizozemsko umetnico Mariane Bakker (vse leta 1999); javno branje besedila Eve Ensler *Monologi vagin* v izvedbi igralk Eline Löwensohn, izbor videov in filmov slovenskih avtoric po letu 1997 *Maratonke tečejo drugi krog*, videoinstalacijo štirinajstih videov slovenske umetnice Dube Samoblec *NoHomeVideos*, stripovski delavnici hrvaške umetnice Helene Klakočar *Strip dnevnik* in *Od igre do časopisa* (vse leta 2000); bralni performans *The Incredible Disappearing Women* in videoprojekcijo *The Couple in the Cage* in predavanje *The Bodies That Were Not Ours* ameriške umetnice Coco Fusco, razstavo fotografij ameriške umetnice Audre Lorde, predavanje in videoprojekcijo večerov *spoken word* poezije skupine Urban Griots in sudanske umetnice Fatimah Kelleher, instalacijo *Interior Scenography* slovenskih umetnic Ane in Barbare Kapelj (vse leta 2001); performans britanske umetnice Marise Carnesky *The Girl from Nowheres* (2002); akcijo hrvaške umetnice Kristine Leko *Milk 2002–2003*, izvedene na ljubljanski tržnici in istoimensko ilustrirano predavanje, glasbeno-plesno improvizacijo norveškega glasbenega dueta Fe-mail in Maje Delak, okroglo mizo *Kapitalu ni useeno za spol* (vse leta 2003) itn.

²³ Na primer premiere prve plesne predstave umetnice Maje Delak *Manifestacija Introverta* (1997), plesne predstave Valentine Čabro *Motovilke* (1999), plesne predstave Nine Meško *Mala šola letenja*, plesne predstave slovenske plesalke Suzane Koncut *Prostornina kože* (2000), plesne predstave Snježane Premuš *No Tea No Dogs (Think Outside!)*, plesne predstave Andreje Rauch *Rebeka* (2002) itn.

²⁴ Produkcija predstav sledi podobnim kriterijem, kot veljajo za selekcijo festivalskega programa, torej žensko avtorstvo. Za pregled produkcij glej Mesto žensk/City of Women, b. d.f.

²⁵ Na primer raziskava Društva Asociacija, ki je sicer potekala na razmeroma majhnem vzorcu profesionalnih kulturnih organizacij nevladnega sektorja v kulturi (ki redno izvajajo svojo dejavnost), je pokazala, da je med letoma

Za ta del kulturnega sistema veljajo posebna pravila ne glede na to, da ustvarjalci in kulturni delavci opravljajo tako rekoč isto dejavnost kot njihovi kolegi v javnih kulturnih institucijah (te tvorijo drugi del kulturnega sistema, njihov ustanovitelj je bodisi država bodisi občina). Natančno ta značilnost postsocialističnega kulturnega sistema vzpostavlja nove razredne delitve, ki jih zakrivajo zlasti ideološki boj ter konflikti, povezani z bojem za redistribucijo stagnirajočih sredstev za kulturo. Del frustracij kulturne sfere, ki deluje v nevladnem sektorju in ki jih doživlja tudi Mesto žensk, izhaja iz dejstva, da kulturna politika v prehodu iz samoupravnega socializma v novo politično ureditev ni zagotovila dodatnih novih sredstev za sodobno umetnostno produkcijo, niti ni prerazporedila obstoječih sredstev kljub zakonskim podlagam, ki formalno omogočajo izvajalcem kulturnih dejavnosti, ki ne delujejo v okviru javnih institucij, pridobivanje enakovredne finančne podpore (in to ne le za programe, temveč tudi za redno delovanje, in sicer za obdobje od enega do treh let (ZUJIPK, 1994; ZUJIK, 2002)).²⁶ Težava je torej v tem, da zakonski logiki ne sledi in ji do zdaj še nikoli ni sledila proračunska logika, zato kulturni sistem zlasti od 90. let obvladuje nenehno (neproduktivno) bojevanje, ki poteka sočasno z neoliberalizacijo in postopnim krčenjem sredstev za produkcijo kulture kot javne dobrine. Boj za kulturni proračun in njegovo delitev torej poteka med taborom javnih kulturnih institucij (in redno zaposlenimi kulturnimi ustvarjalci in producenti) in taborom kulturnih ustvarjalcev in producentov nevladnih organizacij v kulturi, ki delujejo v prekernih delovnih razmerjih. Te organizacije (ki formalno delujejo kot društva, zasebni zavodi in zasebne ustanove) se v 90. letih preimenujejo v »nevladne organizacije« zato, ker njihov ustanovitelj ni država, temveč posamezniki, in ker delujejo v tako imenovanem »zasebnem« sektorju (medtem ko po tej logiki državne/nacionalne institucije delujejo v »javnem« sektorju), četudi ustvarjalci v obeh segmentih ustvarjajo neprofitne javne kulturne programe in projekte. Ta skrajno neustrezna in nelogična delitev je učinek prehoda iz samoupravnega socializma, ki je že vseboval elemente kapitalističnega načina produkcije, v neoliberalno različico kapitalizma,²⁷ ki povzroči privatiza-

2007 in 2009 redno zaposlenih za nedoločen čas v profesionalnih kulturnih organizacijah zanemarljiv odstotek (0,4), prav tako zanemarljiv (0,3) je odstotek angažiranih sodelavcev s pogodbo o zaposlitvi. Večina opravlja svoje delo na podlagi civilnopravne pogodbe (avtorske, podjemne pogodbe) ali prek študentskega dela (Kopač, Hazabent in Jurc, 2010: 36–39).

²⁶ Kot je to definiral prvi zakon na področju kulture, ZUJIPK: »Ministrstvo, pristojno za kulturo, oziroma javni skladi lahko izvajalcem kulturnih programov, ki niso javni zavodi in s svojimi programi trajneje zadovoljujejo kulturne potrebe na posameznem področju, za določeno obdobje krijejo neprogramske stalne stroške v obsegu kot javnim zavodom na področju kulture.« (ZUJIPK, 1994: 20. člen) Spremenjeni zakon, ZUJIK, je dikcijo spremenil, a še vedno ohranja možnost financiranja neprogramskih stroškov: »Kadar je v javnem interesu treba zagotavljati javne kulturne dobrine trajno in nemoteno, jih zagotavlja država oziroma lokalna skupnost neposredno ali tako, da ustanovi javni zavod na področju kulture./Javne kulturne dobrine iz prejšnjega odstavka se zagotavljajo kot javne službe ali pod enakimi pogoji in na način, ki velja za javno službo./Pod enakimi pogoji in na način javne službe se zagotavljajo tudi tiste javne kulturne dobrine, ki jih na podlagi večletnega javnega kulturnega programa drugih kulturnih izvajalcev financira država oziroma lokalne skupnosti./Kadar gre za dejavnost, ki jo je treba zaradi njene posebne narave določiti za javno službo, to uredi področni zakon. [...] Osnove za izračun sredstev za izvajanje javne službe so:

- splošni stroški delovanja,
- stroški za plačilo dela v skladu s kadrovskim načrtom,
- programski materialni stroški,
- stroški investicijskega vzdrževanja in nakupa opreme./Podrobnejšo metodologijo za določitev osnov za izračun sredstev za izvajanje javne službe na posameznem področju določi vlada z uredbo.« (ZUJIK, 2002) Učinke sprememb v kulturnem sistemu na prehodu iz socializma v postsocializem podrobneje analiziram v Praznik, 2013.

²⁷ Za podrobnejšo analizo ekonomske politike samoupravnega socializma v Jugoslaviji glej Samary, 1993. Za predstavitev organiziranosti kulturne politike v Sloveniji v času socializma, med letoma 1945 in 1990, glej Čopič in Tomc, 1997: 40–106. Za problematizacijo razmerji med državo in umetnostjo ter problemi kulturne politike v 90. letih glej Praznik, 2013: 156–204.

cijo nekdanje družbene/javne domene. Paradoks na ravni pravne logike (torej razlik v tem, kdo je ustanovitelj institucije ali organizacije) je še toliko večji, saj agenti tako javnega kot zasebnega sektorja večinoma pridobivajo sredstva iz državnega proračuna. Pri tem pa kulturne organizacije v nevladnem sektorju delujejo v ekonomsko bistveno slabših razmerah. To je razvidno iz deleža državnega in lokalnih proračunov za kulturo, kjer je že vse od devetdesetih let največ 25 odstotkov namenjenih za programe in projekte nevladnega sektorja (Čopič in Tomc, 1997: 92).

Posebnost boja, ki se odvija v kulturnem sistemu, je tudi, da poteka povsem nestratesko in se odvija na ravni ideologij (avtonomija umetnosti, generacijske razlike, estetske usmeritve), ne pa na ravni problematiziranja ekonomske heteronomije kulturnega sistema. Gre torej za boj, kakšna in katera umetnost naj se podpira z državnim proračunom in kako naj se javna sredstva redistribuirajo v obstoječem sistemu med obema taboroma in tudi znotraj njiju, ne pa kako zasnovati nehierarhične organizacijske strukture za enakopravno izvajanje in produkcijo vseh kulturnih in umetnostnih praks ne glede na estetske in umetnostne usmeritve. Še več, akterji v marginaliziranem in finančno deprivilegiranem delu kulturnega sistema se borijo predvsem za redistribucijo sredstev, kot da je višina sredstev ključna težava, medtem ko ne problematizirajo odsotnosti delavskih pravic za umetnike, ki niso zaposleni, ali izkoriščevalske logike, ki obvladuje organizacijo in produkcijo umetnosti v kulturnem sistemu ne glede na to, da je kultura podprta kot javna dobrina.

Ker tako kulturna politika kot tudi sami akterji avtonomne kulturne sfere ne problematizirajo ideologije avtonomije v odnosu do ekonomske heteronomije umetnostne sfere oziroma njene zgolj navidezne ločenosti od vprašanj dominantnega načina proizvodnje, se ne razrešuje razrednih vprašanj in neenakosti v kulturnem sistemu. Zato ta ostaja hierarhično organiziran in ga obvladujeta ideologija avtonomije umetnosti in statusno razlikovanje, temelječe na vrednosti umetniških dosežkov.

Konservativnost kulturne politike in problem interdisciplinarnosti

Leta 2004, ko se Društvo uvrsti na programski način financiranja, sicer začne prejemati višja sredstva, vendar hkrati postane resen problem interdisciplinarna naravnost festivala. Z uvrstitvijo Društva v programsko financiranje MK si je moralo Društvo izbrati tako imenovano matično polje (izbirati je moralo med uprizoritvenimi, vizualnimi, intermedijskimi umetnostmi ali glasbo), saj MK ne podpira interdisciplinarnosti oziroma večdisciplinarnih programov. Ta rigidnost kulturne politike, ki ni sposobna prilagoditi načina financiranja sodobnemu načinu umetniške in kulturne produkcije, ni problematična le za festival, kot je Mesto žensk, temveč se kot strukturni problem pojavlja že vse od vzpostavitve samostojne nacionalne kulturne politike in je problem za številne kulturne producente nevladnega sektorja.²⁸

Medtem ko je pred letom 2004 Društvo prejelo dotacije za festival in je lahko po lastni presoji in glede na program razporejalo sredstva za organizacijo festivalskih dogodkov – pri čemer je bilo bistveno to, da so bili dogodki festivala izvedeni – pozneje, ko si mora izbrati matično področje, večino sredstev prejme na uprizoritvenih umetnostnih, medtem ko za preostala tri področja (vizualne, intermedijske umetnosti in glasbo) prejme občutno nižja sredstva. Poseben problem postane še zlasti filmski program, saj njegovega financiranja ni mogoče uveljavljati na disciplinarno rigidnih razpisih MK in MOL, temveč se financira prek Filmskega sklada. Prioriteta zadnjega je podpiranje filmske produkcije, zato druge oblike diseminacije

²⁸ Za odlično dokumentiran proces boja akterjev nevladnega sektorja s kulturno politiko za financiranje interdisciplinarnih umetniških projektov v 90. letih glej tematski blok *Umetnost vodenja umetnosti in Dosje o uničenju funkcionalnih sistemov* (Maska, 1994). O razmerah v nevladnem sektorju in tudi o težavah Mesta žensk v prvem desetletju novega tisočletja glej obsežen pogovor s producentkami nevladnega sektorja v kulturi v Praznik, 2007: 18–35.

filmske produkcije avtomatično zasedejo sekundarne, torej finančno skromnejše podprte razpise.

Skratka, četudi večletno programsko financiranje festivala vzpostavi stabilnost in nekajletno predvidljivost višine dotacij iz javnih virov, nesorazmerno financiranje, pogojeno z rigidno logiko umetnostnih disciplin, povzroča organizatoricam festivala izjemne napore pri vzdrževanju večdisciplinarne logike festivala. Ne nazadnje je ironično tudi to, da z uvrstitvijo festivala na programsko financiranje postane problem podpiranje samostojne umetniške produkcije ženskih avtoric; in s tem posledično ne le vzpostavitev Društva kot producenta festivala, temveč tudi kot producenta tako novih umetniških del kot tudi izvajanja rednega letoletnega programa zunaj festivala. Društvo lahko za nove umetniške produkcije poslej kandidira le na letnem projektnem razpisu, to je na razpisu, ki je hierarhično najnižje na lestvici javnega financiranja in v okviru katerega prijavitelji prejema izjemno nizke dotacije. Učinek te disperzije sredstev pa pomeni, da lahko Društvo producira skromne in izvedbeno manj zahtevne produkcije.

Če povzamem buren proces vzpostavljanja in vzdrževanja Mesta žensk v odnosu do kulturne politike, je bilanca stanja klavna. Mednarodno priznani festival, ki vsako leto odpira kritične teme, povezane ne le z neenakopravnim položajem žensk, temveč tudi drugih marginaliziranih skupin ter z globalnimi političnimi problemi, je po dvajsetih letih delovanja znova (ali pa še vedno) v nezavidljivem finančnem položaju. Dotacije iz javnih virov so danes primerljivo nizke tistim v začetnih letih festivala. Razlika je seveda v tem, da sodobno neoliberalno pustošenje skupnega in javnega za sabo pušča čedalje bolj skopo socialno politiko za ženske (ki se sooča s težavami različnih segmentov žensk in to v razmerah, ko se čedalje bolj oddaljujejo možnosti za njihovo ekonomsko enakopravnost) in vedno bolj problematizira tudi javno podpiranje kulturno-umetniške produkcije in deseminacije (ne le v nevladnem, temveč tudi v javnem sektorju kulture).

Namesto sklepa: Mesto žensk in tranzicijska utaja razrednih razmerij

Položaj Mesta žensk je v tej perspektivi mogoče osvetliti še z vidika neke širše zgodbe. To je zgodba o učinkih in rezultatih razrednega boja, ki se je odvijal v času tako imenovane tranzicije iz socializma 80. let v neoliberalno različico kapitalizma 90. let. Vloga umetnostne produkcije nevladnega sektorja v kulturi (to je produkcije, ki je v 80. letih nastajala v okviru tako imenovane alternativne scene), kot tudi preobrazba feminizma v 90. letih z nastopom tako imenovane fenomena postfeminizma,²⁹ odpirata arzenal protislovij, specifičnih za proces nastajanja samostojne nacionalne države. Med protislovji izstopa zlasti utaja razrednih razmerij, ki jih od devetdesetih let zastira identitetna politika, to je umevanje družbe na podlagi različnih družbenih in/ali kulturnih identitet (umetniki, ženske, geji in lezbijke, emigranti itd.) ne glede na materialne oziroma ekonomske okoliščine posameznikov, ki se identificirajo z določeno skupino. Prevedeno na primer Mesta žensk: kaj zagotavljata politika enakih možnosti in promocija žensk v kulturi, če se ta promocija odvija v razmerah podplačanega in neplačanega dela, skratka, v ekonomsko neenakopravnem položaju, ki ga ohranja kulturna politika z nepravilno distribucijo javnih sredstev in vzpostavljanjem zakonskih podlag za neenakopravno obravnavo kulturnega dela? Rečemo lahko, da gre pri Mestu žensk identitetna politika kot oblika utaje razrednih razmerij z roko v roki s procesom, ki ga David Harvey imenuje neoliberalizacija, to je s političnim projektom reorganizacije kapitalističnega načina produkcije z obnovitvijo moči ekonomskih elit (Harvey, 2005: 19). Ta proces več kot dvajset let po dokončnem razpadu

²⁹ O problemu postfeminizma glej McRobbie, 2004.

samoupravnega socializma vzpostavlja opustošeno realnost demontirane socialne države, naraščajočo rezervno armado dela in čedalje večjo družbeno razslojenost.

V tej vizuri nam Mesto žensk kaže tudi paradoks protislovij, specifičnih za globalno prevlado kapitalistične ekonomije po razpadu socializmov in rušenju razrednega kompromisa med kapitalom in delom, ki se materializira v zahodnih institucijah socialne države. Mesto žensk se tako kaže kot odvod socialne politike za ženske v 90. letih – torej kot produkt identitetne ideologije. V tem primeru se je potreba po uveljavljanju enakopravnosti žensk umestila tudi na področje kulturne politike, ki pa je, kot je bilo rečeno že uvodoma, zavezana instrumentalizaciji kulturnih praks za uveljavljanje dominantnih ideologij (pri Mestu žensk politiki enakih možnosti), ki reproducirajo neenakopravne družbenoekonomske odnose. Še več, položaj, v katerem je danes Mesto žensk, ki so ga prvotno vzpostavili s podporo liberalnih političnih elit v 90. letih³⁰ kot način promoviranja ženskega vprašanja in vzpostavljanja enakih možnosti, je specifičen za teritorij, kjer sovpadeta dve ekonomsko marginalizirani skupini – ženske in samostojne ustvarjalke in kulturne producentke nevladnega sektorja v kulturi. Na eni strani se torej učinki zapadanja feminističnega političnega boja v domeno identitetne politike izkazujejo kot problematična strategija za izboljšanje ekonomskega in družbenega položaja žensk. Tovrstno situacijo ponazarja Mesto žensk, ki sicer obstaja kot platforma za promoviranje ženskih avtoric v umetnosti, vendar se vzpostavlja na notranjem izkoriščanju delovne sile in minimalni socialni varnosti. Še več, Mesto žensk se ne more vzpostaviti kot producent umetniških del sodobnih ženskih avtoric brez pristajanja na neplačano delo, s čimer se razredne razlike na področju kulture le še povečujejo. Na drugi strani se hierarhična delitev kulturnega sektorja, kjer naj bi nevladni sektor obvladovali večja svobodnost in prožnost delovnih pogojev, primernih za razvijanje ustvarjalnosti, kaže kot posledica spodletelosti političnega boja alternativne kulture osemdesetih let za drugačne produkcijske pogoje. Pristanek na modelu kulturne politike, ki varuje nacionalno identiteto, se dokončno realizira v času tranzicije in ob asistenci liberalne politične frakcije. Kulturna politika 90. let kljub deklarirani podpori sodobnim umetnostnim praksam, ki so izšle iz alternativne scene 80. let ter prizadevanjem te scene za drugačne produkcijske pogoje (cf. Bibič, 2003; Gržinič, 1996), nikoli ni izvedla potrebnih transformacij, da bi starejšim, mlajšim in novim generacijam ustvarjalcev in kulturnih producentov ne glede na njihov biološki ali družbeni spol in identiteto dejansko zagotovila stabilno produkcijsko okolje. Ekonomske razmere, v katerih danes deluje Mesto žensk, so zato rezultat razrednega boja v Sloveniji, ki se je odvijal v času tranzicije samoupravnega socializma 80. let v postsocialistično realnost od 90. let naprej. V času te tranzicije se kulturni sistem ni transformiral tako, da bi odpravil hierarhije med javnimi in zasebnimi kulturnimi institucijami, prav nasprotno, te razlike je državna regulacija kulturne produkcije pod vodstvom liberalne frakcije institucionalizirala tudi zakonsko (ZUJIK, 2002); tej hierarhiji in neenakopravnosti so izpostavljeni tudi kulturni ustvarjalci in producenti: na eni strani redno zaposleni javni uslužbenci kulturnih institucij, ki jih varujejo sindikati in kolektivna pogodba, na drugi strani nezaščiteni samozaposleni ustvarjalci, ki opravljajo isto delo za nižje plačilo in z negotovo socialno varnostjo. To je realnost razrednih razmerij na področju kulture v postsocialistični Sloveniji, ki pa je zakrita, utajena. Pri Mestu žensk se ta utajitev odvija na ozadju promocije ženskih avtoric (identitetne ideologije) na račun družbeno-ekonomske neenakopravnosti agentov v nevladnem sektorju v kulturi. Obstajajo platforme za zagotavljanje reprezentacije, vendar ne brez eksploatacije – vidne so ženske avtorice, nevidno in neplačano je njihovo delo.

³⁰ Liberalna politična opcija, zastopana v stranki LDS, ki ji je pripadala tudi direktorica Urada, je obvladovala politični prostor z večino v parlamentu od leta 1994 do 2004. LDS je bila stranka, ki se je zavzemala za politiko enakih možnosti.

Literatura

- ABBING, HANS (2002): *Why Are Artists Poor: The Exceptional Economy of Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ALTHUSSER, LOUIS (1985): *Filozofija in spontana filozofija znanstevnikov (1967)*. Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- ANTIČ GABER, MILICA (2012): Izbris pač nekega urada? *Mladina* 9 (2. marec). Dostopno na: <http://www.mladina.si/109837/izbris-pac-nekega-urada/> (27. marec 2015).
- BANKA SLOVENIJE (B. D.): *Tolarski dnevi devizni tečajji BS*. Dostopno na: <https://www.bsi.si/podatki/tec-BS-SIT.asp> (27. marec 2015).
- BIBIČ, BRATKO (2003): *Hrup z Metelkove: tranzicije prostorov in kulture v Ljubljani*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- BOURDIEU, PIERRE (1993): The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods. V *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, P. Bourdieu in R. Johnson (ur.): 74–111. New York: Columbia University Press.
- BREZNIK, MAJA (2004): *Kulturni revizionizem: kultura med neoliberalizmom in socialno odgovorno politiko*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- CETINSKI, URŠULA (1997): *Prihodnost je ženska*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/1997/izhodisca/> (27. marec 2015)
- ČOPIČ, VESNA IN GREGOR TOMC (1997): Nacionalno poročilo o kulturni politiki Slovenije. V *Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- ČUFER, EDA (2006): Naša stvar. V *Sodobne scenske umetnosti*, B. Kunst in P. Pogorevc (ur.): 16–37. Ljubljana: Maska.
- DRUŠTVO ASOCIACIJA (2010): *Analiza ocen stroškov dela za samozaposlene v kulturi*. Dostopno na: <http://www.asociacija.si/slo/wp-content/uploads/2009/11/analiza-stroski-samozaposleni-KONCNO.pdf> (7. april 2015).
- DRUŠTVO ASOCIACIJA (2015): *Korak naprej na posvetu o samozaposlenih*. Dostopno na: <http://www.asociacija.si/slo/archives/1697> (7. april 2015).
- FEDERICI, SILVIA (1975): *Wages Against Housework*. Bristol: Falling Wall Press.
- FEDERICI, SILVIA (2004): *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia.
- FEDERICI, SILVIA (2010): Precarious Labor: A Feminist Viewpoint. *Variant* 37 (Spring-Summer): 23–25.
- GRAY, CLIVE (2010): Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible? *International Journal of Cultural Policy* 16(2): 215–230.
- GRŽINIČ, MARINA (1996): *Rekonfiguracija identitet: zgodovina, sedanost in prihodnost neodvisne kulturne produkcije v Ljubljani*. Ljubljana: Forum za artikulacijo prostorov drugačnosti.
- HARVEY, DAVID (2005): *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.
- HRŽENJAK, MAJDA (2007): *Nevidno delo*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- JEFFS, NIKOLAI (2008): Med kontrakulturo in množičnostjo: FV 'tretja scena' 1981–1990. V *FV Alternativa osemdesetih/Alternative Scene of the Eighties*, L. Stepančič in B. Škrjanec (ur.): 101–144. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.
- KOPAČ, ANDREJA, PETRA HAZABENT IN JERNEJ JURČ (2010): *Elaborat o delovanju in financiranju kulturne in umetnostne produkcije v obdobju 2007–2009*. Ljubljana: Društvo Asociacija.
- KOZMIK, VERA (2015): *Vera Kozmik*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/vera-kozmik> (27. marec 2015).
- KRISTELLER, PAUL OSKAR (1965): *Renaissance Thought and the Arts*. New York: Harper & Row.
- MCCROBBIE, ANGELA (2004): Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies* 4(3): 255–264.
- MESTO ŽENSK/CITY OF WOMEN (B. D.): *Produkcije*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/produkcija> (27. marec 2015).
- MESTO ŽENSK/CITY OF WOMEN (B. D.a): *20 let festivala mesto žensk*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/2014/20-let-festivala-mesto-zensk> (27. marec 2015).
- MESTO ŽENSK/CITY OF WOMEN (B. D.b): *Mesto žensk – festival sodobnih umetnosti*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/mesto-zensk---mednarodni-festival-sodobnih-umetnosti> (27. marec 2015).

- 2015).
- MESTO ŽENSK/CITY OF WOMEN (B. D.c): *Zgodovina festivala*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/2014/20-let-festivala-mesto-zensk> (27. marec 2015).
- MESTO ŽENSK/CITY OF WOMEN, (B. D.e): *Predsednice Društva Mesto žensk (od 1996 dalje)*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/mesto-zensk—drustvo-za-promocijo-zensk-v-kulturi> (27. marec 2015).
- MESTO ŽENSK/CITY OF WOMEN, (B. D.f): *Produkcije*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/produkcija> (27. marec 2015).
- MINISTRSTVO ZA KULTURO (2014): *Poročilo o (so)financiranju kulturnih programov in projektov v letu 2014*. Dostopno na: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Podatki/financna_porocila/porocilo-2014.pdf (25. marec 2015).
- MINISTRSTVO ZA KULTURO (B. D.a): *Rezultati javnega razpisa za izbor večletnih kulturnih projektov, ki jih bo na področjih umetnosti sofinancirala Republika Slovenija iz proračuna, namenjenega za kulturo (JPR-VP-UM)*. Dostopno na: http://www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Razpisi/2013/JPR_VP_UM/rezultati_-_JPR_VP_UM.pdf (27. marec 2015).
- MINISTRSTVO ZA KULTURO (B. D.b): *Poročila in podatki*. Dostopno na: http://www.mk.gov.si/si/storitve/porocila_in_podatki/letna_porocila/ (27. marec 2015).
- PRAZNIK, KATJA (2007): *Produkcija nad breznom kulturne politike: Pogovor s producentkami neodvisnega sektorja*. *Maska XXII* (105/106): 18–35.
- PRAZNIK, KATJA (2013): *Intelektualno gospostvo: sodobna umetnost med vzhodom in zahodom*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- PRAZNIK, KATJA (2015): *The trouble with autonomy or (self)exploitation of artistic labor*. Dostopno na: <http://issuu.com/thisiswork.org/docs/k?e=15886344/11998084> (27. marec 2015)
- RENER, TANJA (1985): *Yugoslav Women in Politics: Selected Issues*. *International Political Science Review / Revue internationale de science politique* 6(3): 347–354.
- SAMARY, CHATERINE (1993): *The Fragmentation of Yugoslavia. An Overview*. *Notebooks for study and research*, 19–20. Amsterdam: International Institute for Research and Education.
- SKUŠEK, ZOJA (2004): *Darila za deseti rojstni dan*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/2004/darila-za-deseti-rojstni-dan> (28. marec 2015).
- SOSKOLNE, LISE (2015): *On Merit*. W.A.G.E. Dostopno na: <http://artanddebt.org/artist-as-debtor/> (27. marec 2015).
- VAN DAELE, KOEN (1999): *Mesto nasprotij*. Dostopno na: <http://www.cityofwomen.org/sl/content/1999/mesto-nasprotij> (27. marec 2015).
- WEEKS, KATHI (2011): *The Problem With Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics and Postwork Imaginaries*. Durham/London: Duke University Press.
- WOLFF, JANET (1993): *The Social Production of Art*. New York: New York University Press.
- ZUJIPK – ZAKON O URESNIČEVANJU JAVNEGA INTERESA NA PODROČJU KULTURE (1994). Dostopno na: <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=199475&stevilka=2680> (27. marec 2015).
- ZUJIK – ZAKON O URESNIČEVANJU JAVNEGA INTERESA ZA KULTURO (2002). Dostopno na: <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=200296&stevilka=4807> (27. marec 2015).